



Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?

Celine Lachaud

► To cite this version:

Celine Lachaud. Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?. Sociologie. Université de Franche-Comté, 2015. Français. NNT : 2015BESA1007 . tel-01310341

HAL Id: tel-01310341

<https://theses.hal.science/tel-01310341>

Submitted on 2 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
SOCIOLOGIE

Wajdi MOUAWAD : Un théâtre politique ?

Présentée et soutenue publiquement par

Céline LACHAUD

le 19 mars 2015

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Francis FARRUGIA

Membres du jury :

- Francis FARRUGIA, Professeur à l'université de Franche-Comté
- Pascal LÉCROART, Professeur à l'université de Franche-Comté
- Antigone MOUCHTOURIS, Professeure à l'université de Lorraine, rapporteur
- Jean-Marie SECA, Professeur à l'université de Lorraine, rapporteur

Wajdi Mouawad : Un théâtre politique ?

Wajdi Mouawad : Un théâtre politique ?

*À mon père (In Memoriam).
Pour sa dignité et son courage.*

REMERCIEMENTS :

Au terme de ce travail, c'est avec émotion que je tiens à remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce vaste projet.

Je voudrais tout d'abord adresser mes plus vifs remerciements à Monsieur Francis FARRUGIA, mon directeur de thèse qui m'a soutenue tout au long de mon travail, et à la direction avisée, fidèle et exigeante de laquelle cette thèse doit beaucoup. C'est un honneur pour moi de travailler avec lui et je ne peux qu'admirer son talent.

Merci également aux membres du jury d'avoir accepté de lire la présente thèse et de m'accompagner dans cette dernière ligne droite.

Je remercie, Monsieur Pascal LÉCROART professeur à l'université de Franche-Comté, d'avoir accepté de faire parti du jury de cette thèse.

Je souhaiterais remercier vivement mes rapporteurs pour le temps qu'ils ont accordé à la lecture de cette thèse et à l'élaboration de leur rapport :

Je remercie, Monsieur Jean-Marie SECA, professeur à l'université de Nancy, pour sa participation à mon jury de thèse en qualité de rapporteur de mon travail. Je lui suis infiniment reconnaissante.

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude à madame Antigone MOUCHTOURIS, professeure à l'université de Lorraine. Merci d'avoir accepté la fonction de rapporteur.

Mes remerciements vont également aux professeurs de sociologie et d'arts du spectacle de l'Université SLHS de Besançon. Je souhaite également faire part de mon

attachement et de ma profonde reconnaissance à Christine DOUXAMI qui m'a donné le goût de la recherche et aidé à croire en moi et en l'intérêt de mes travaux sur le théâtre politique.

Je ne saurais oublier ici le personnel de la Bibliothèque Universitaire de Besançon, dont la disponibilité et la courtoisie ont été constantes à mon égard.

À ceux qui m'ont transmis dès le lycée le goût du théâtre, de la littérature et de la philosophie : Geneviève PAROT PASSANI, Pascal GIL et Pierre POILPRÉ.

Cette thèse n'ayant pas eu d'allocations de recherche je tiens à remercier mes différents employeurs : La Citadelle de Besançon et plus particulièrement Guillaume, Caroline, Fabien, Cécile et Philippe-Jean. La LMDE de Besançon et plus particulièrement Yoann, Alexandrine, Nathalie et Fabienne. Le collège Robert et Sonia Delaunay de Gray. Et enfin, le Lycée Polyvalent Victor Bérard de Morez, je tiens plus particulièrement à remercier le proviseur Philippe LEGAIN ainsi que Lindy CHOLLET, Denis BERNARDOT et Sébastien GUILLOT. Je remercie également mes collègues de travail : Tamara, Yasmina, Aïcha, Fanny, Cédric, Frédéric, Agnès, Rudy, Yoann, Lucie, Cécilia, Julie, Alexiane, Florian, Dylan, Pierre et Olivier...

En ce moment si particulier, j'ai bien sûr une pensée pour mes ami(e)s : Séverine, Alexandre et Tanzy, mes amis creusois. Je pense aussi tout particulièrement à Thomas.J qui a su me soutenir, me supporter et m'encourager. À Ernest et à nos mémorables sessions de travail partagées durant nos études universitaires. Mais aussi Yvan et Vincent pour nos innombrables heures passées ensemble à discuter de mes hypothèses de recherche. À mes amis, en vrac, Julie, Gaël, Marion, Faustine, Manu, Vincent B, les thom thom, Violaine, Jean-Christophe, Dominique, Anne-Cécile, Eric, Nora, Yasmina, Lindy, Denis, Cédric, Fanny, Cécilia et Jeremy... À l'évidence, sans eux, cette thèse ne serait pas ce qu'elle est. J'en oublie certainement (ou pas) encore et je m'en excuse.

À mes relecteurs : Catherine, Yvan, Thomas, Lucie et un grand merci à

Dominique BASSANO.

Enfin, cette thèse doit pour l'essentiel à l'aide inestimable, à la confiance et aux encouragements permanents de mon entourage. Je pense évidemment à ma mère Marie-Andrée et à la bienveillance avec laquelle elle s'est attachée à me mettre dans les meilleures dispositions pour aller au terme de cette recherche. À mon grand frère Sébastien, à ma belle sœur Émilie et à mes nièces Laureline et Héloïse. À ma marraine. Et enfin, je pense toujours à mon père qui aurait probablement voulu voir ce travail réalisé. Cette thèse lui est dédiée.

Wajdi Mouawad : Un théâtre politique ?

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE :	15
PREMIER CHAPITRE :	49
Les liens du théâtre de Wajdi Mouawad avec celui des « pères » du théâtre politique.	49
Introduction.....	50
I. Les rapports de Mouawad à l'œuvre de Piscator : une « renaissance » du théâtre.....	54
A. Un théâtre né de la guerre.....	59
1. Un besoin « vital » de renouveler la forme théâtrale après la guerre :	62
2. Théâtre naît de révoltes :	64
3. Le théâtre pour reconstruire l'histoire :	66
4. Un théâtre qui doit rendre compte des « vraies » réalités sociales :	68
5. Un théâtre « inspiré » :	68
B. La notion de collectif.....	69
1. Ouverture à la dimension de l'histoire collective :	71
2. Œuvre collective :	72
C. Nouvelles technologies, « Révolution » de la scène.....	75
1. Les « mises en signes » :	79
2. Chefs d'orchestre :	81
3. « Fresques humaines » :	83
4. Toiles de fond :	85
5. Des projections similaires :	87
6. Des propositions de mises en scène similaires :	89
D. Dramas documentaires : le prolétariat en image.....	90
1. L'importance du théâtre au sein de la société :	92
E. La question du théâtre prolétarien.....	93
1. Le théâtre utilisé comme un média :	95
2. Théâtre et propagande politique :	96
3. Théâtre « pédagogique » :	97
4. Théâtre politique et sens du dévouement :	98
5. Le spectacle sans héros :	99
F. L'exil comme source de créativité littéraire.....	100
II. Les rapports de Mouawad au théâtre de Brecht : l'épique et sa fonction didactique.....	103
A. Les liens de Mouawad avec le théâtre épique de Brecht.....	106
1. Un courant inspiré marqué par les faits sociaux :	108
2. Abolition du quatrième mur et effet de distanciation :	111
3. Utilisation du lyrique pour couper à toute identification :	113
4. Expression « détournée » des émotions à travers des « Songs » :	115
5. Utilisation de messages « picturaux » :	118
6. Usage de personnages ambigus : la fin du manichéisme :	120
7. Recours à la parabole, à la fable :	121
8. Le collectif :	122
9. Travail d'équipe :	123
B. Des thèmes et des approches comparables.....	124
1. Opposition véhémente à la guerre :	125
2. Politique et idéologie sur scène :	127

3. L'Histoire :	128
4. Le « anti-héros » comme nouveau porteur de l'histoire :	129
5. Le refus du conflit :	131
6. Brecht : un théâtre de la contradiction :	131
C. Les artistes face à la diffamation.....	133
D. L'exil et ses influences sur l'écriture.....	133
III. Les rapports de Mouawad au théâtre d'Adamov: « politisation » du texte.	136
.....	136
A. Rapport au réel, à l'Histoire et à la guerre.....	140
1. La persécution :	142
2. L'immigration :	145
3. Présence de la guerre :	146
4. Un engagement public contre la guerre :	148
B. L'importance du langage et des mots.....	150
1. Le langage « Adamovien » et langage « Mouawadien » :	152
2. Pas d'unité de temps pas d'unité de lieu :	155
3. Le théâtre et le rêve :	157
C. L'exil : un « marqueur » essentiel dans son travail.....	158
1. Enfance entre deux mondes et vie d'exil :	160
2. Le théâtre comme lieu de représentation de son double ?.....	162
D. L'art comme un combat.....	164
DEUXIÈME CHAPITRE :	166
La « politisation » au sein du travail de Wajdi Mouawad ?.....	166
Introduction.....	167
I. La « politisation » au cœur de la création.....	170
A. Revendication du théâtre « dit collectif » : comme conception politique.	171
.....	171
1. Une écriture au fil des répétitions :	173
2. Travail avec des amis :	177
3. La création avec peu de moyens et avec ses amis : naissance de Littoral :	180
4. Collaboration(s) avec Stanislas Nordey :	180
5. Wajdi Mouawad, Jane Birkin : « Discours guerriers, parole guerrière » :	182
6. « Des communistes » :	184
B. Ses exigences au sein de la création.....	184
1. Un refus du théâtre fait en « urgence » :	186
2. Carte blanche : refus de « contrôle » sur ses pièces :	187
3. L'argent ne fait pas la qualité d'une création !.....	189
C. Son expérience au Théâtre de Quat'Sous	190
II. Le « politique » et l'engagement au-delà de la création théâtrale.....	193
A. Compagnie Ô Parleur : « théâtre de prise de parole ».....	194
B. Présentation de Manifeste au CNA.....	195
C. Un esprit de « rébellion » face à certaines institutions.....	197
1. Refus d'un Molière :	198
2. Critique des « commanditaires » : L'exemple de Don Quichotte :...	201
3. « Leader » d'un mouvement « anti-commanditaire » au Québec malgré lui :	203

4. Critique de la publicité dans les théâtres québécois :	204
5. L'administration comme facteur de mort de la création :	205
6. Mouawad le défenseur des « Intellectuels » :	206
D. Critique de la presse (au sens large) :	207
1. Le cynisme des médias :	208
2. Critique de la critique (les chroniqueurs du monde théâtrale) :	208
3. Dénonciation de la consommation culturelle :	209
4. Remise en cause de la nouvelle industrie du théâtre :	211
E. Les « déclarations » de « guerre » de Wajdi Mouawad pour défendre le théâtre :	212
1. « Nous sommes en guerre ! » : lutte pour la survie du théâtre :	212
2. Mouawad, en guerre contre le « ghetto » des théâtres francophones :	215
3. Lettre à la Ministre de la Communication :	216
III. L'art de se mettre tout le monde à dos :	219
A. Mouawad en porte-à-faux avec les Canadiens :	219
1. Le scandale du calendrier du CNA... « le kitsch nous mange » :	220
2. La controverse québécoise ? :	226
B. Ses prises de position dans la vie politique canadienne :	228
1. Controverse autour du manifeste du Front de Libération du Québec (FLQ) :	228
2. Lettre à Stephen Harper :	229
C. La polémique Bertrand Cantat :	232
1. Bertrand Cantat Persona non grata :	232
2. Les féministes :	234
3. Le festival d'Avignon 2011 :	236
4. Les hommes de théâtre :	237
IV. « Le politique » à travers ses textes :	240
A. Le « politique » à travers l'écriture de ses textes :	242
1. Un message à la jeunesse :	243
2. La naissance des textes à partir de faits marquants de l'actualité :	244
3. Un texte né de la guerre des États-Unis contre l'Irak :	246
4. Œuvres nées des attentats du 11 septembre :	247
5. La haine entre les peuples :	251
B. La guerre comme « leitmotiv » de son théâtre :	252
1. Les grandes guerres « occidentales et plus » :	254
2. Le théâtre comme lieu de représentation de l'indicible, de l'incommunicabilité et de l'inconcevable : la guerre :	255
3. La traversé de trois guerres : 1870, 1914, 1945 :	257
4. L'histoire conflictuelle du Liban :	259
5. Le devoir de mémoire :	260
6. Comment « penser après Auschwitz » ? :	261
7. Réflexion sur le nihilisme :	263
8. Les guerres fratricides :	265
C. Les thèmes « brûlants » de l'actualité au devant de la scène :	266
1. Critique du monde occidental :	267
2. La notion de terrorisme :	269
3. Le « viol comme arme de guerre » :	273

4. Les grandes tueries de notre siècle :	276
5. Raconter son histoire avant qu'il soit trop tard :	277
D. Un champs lexical de la violence.....	278
1. Le sang :	279
2. La mort et la torture de l'enfant :	281
3. L'animalité :	282
4. L'homme est un loup pour l'homme :	284
5. La mort :	285
6. La quête de l'alphabet perdu :	286
7. Accoucher de monstres :	288
8. Le couteau :	289
E. La femme dans le théâtre de Mouawad.....	290
1. La notion de féminisme au Moyen-Orient à travers Incendies :	291
2. Militantisme féministe :	292
3. L'émancipation des femmes à travers l'éducation :	293
4. Le rôle des femmes dans le journalisme au Moyen-Orient :	294
5. La figure féminine du kamikaze :	295
6. Les exactions faites aux femmes :	296
7. Son soutien aux femmes au-delà du théâtre :	297
8. Incendies hommage à Soha Béchara :	299
TROISIÈME CHAPITRE :	301
La non revendication « d'un théâtre politique » ou du moins engagé ?.....	301
Introduction	302
I. Mouawad un « personnage » ambigu.....	308
A. Un positionnement parfois ambigu : les récompenses.....	309
B. Beaucoup de bruit pour rien.....	311
C. De violentes critiques sur sa vision de la colonisation dans son film Littoral.....	313
D. Un théâtre de « rencontre » et d'intuition ?.....	315
E. Un théâtre de la colère plus qu'un théâtre d'engagement ?.....	317
F. Un artiste pourtant inspiré par la société: le scarabée.....	318
II. « Poétique », poétique et « politique ».....	321
A. La poésie comme devoir de l'artiste.....	323
B. Le recours de Wajdi Mouawad à un langage très poétique.....	324
C. Utiliser une langue totalement étrangère à la politique.	328
D. Le blasphème.....	330
E. Un théâtre d'énigme.....	332
1. L'usage des mathématiques au sein de son théâtre :	333
2. Le théâtre puzzle :	334
3. La peinture comme moyen d'expression :	336
F. L'utilisation de « l'allégorie ».....	339
G. Recours au domaine de l'onirique.....	341
III. Une « fuite » constante vers les « textes fondateurs ».....	343
A. La tragédie grecque : berceau du théâtre de Wajdi Mouawad.....	344
1. La catharsis :	345
2. Les personnages :	346
3. La présence du Chœur :	348
4. Thèmes récurrents de la tragédie :	348

5. La mise en scène :.....	349
B. Ampleur homérique de son théâtre.....	350
C. La mythologie dans les pièces de Wajdi Mouawad : l'exemple d'Incendies.....	352
1. Le phénix à travers Incendies :.....	353
2. Prométhée :.....	354
3. La boîte de Pandore :	355
4. Cycle œdipien :.....	355
D. Les légendes à travers ses pièces.....	356
1. Rémus et Romulus :.....	357
E. « Mystifier » plutôt qu'expliquer.....	359
IV. La question identitaire et « devoir de mémoire ».....	361
.....	361
A. La « courbature » plus que de la position politique.....	364
B. Le devoir de mémoire distinct du politique chez Mouawad.....	366
C. Revendication identitaire plus que politique.....	367
1. Incendies : exemple d'un vaste réseau identitaire :.....	369
2. L'autofiction ?.....	370
D. Fatalité, prénom, origine et déracinement.....	371
E. Wajdi Mouawad et le processus d'altération des identités.....	374
F. Analyse plus philosophique que politique des « drames » historiques...376	
V. Un théâtre plus porteur d'utopies que de politique ? Le temps des utopies...378	
.....	378
A. Croire en une paix dénuée du politique.....	380
B. Mouawad ou « la parole mène à la liberté ».....	381
C. Le jeu de « camouflage » chez Wajdi Mouawad.....	382
1. Omniprésence « non assumée » de la guerre :.....	383
2. La guerre civile au Liban ?.....	385
3. Pour en finir avec les fantômes :.....	386
4. Le terrorisme :.....	387
5. Théâtre narratif :.....	388
6. Mouawad « conteur » d'histoire et non de l'Histoire :.....	389
D. Une déformation de l'Histoire porteuse d'utopie ?.....	391
1. Le « faux » procès des crimes de guerre :.....	393
2. Utilisation de l'utopie comme réflexe de survie du théâtre :.....	393
E. La notion d'artiste « éponge »	394
F. Revendication du droit de rêver... ..	395
G. Projet avoir 20 ans en 2015.....	397
H. Le Poisson-soi.....	398
VI. Mouawad une ouverture sur le travail d'Antonin Artaud...un théâtre total ?	401
.....	401
A. La révolution spirituelle et non politique.....	403
B. Un renouvellement du langage scénique.	404
C. La place du spectateur.	406
D. La diversité du jeux.....	408
E. Une nouvelle forme de langage.....	410
1. La poésie avant tout :.....	411

2. Le langage du corps :	411
F. Rupture avec le réalisme.....	412
CONCLUSION :	415
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	421
Plan de la bibliographie :	422
INDEX DES NOMS :	485
INDEX DES OEUVRES :	488
INDEX DES COURANTS ARTISTIQUES :	491
BIOGRAPHIE DE WAJDI MOUAWAD :	493
ANNEXES :	510

Wajdi Mouawad : Un théâtre politique ?

INTRODUCTION GENERALE :

Préambule :

Avant de commencer à parler de la méthodologie de cette thèse, je tiens à dire qu'il n'existe pas une et une seule bonne méthode. Le lecteur s'apercevra rapidement que, pour traiter de l'artiste Wajdi Mouawad, de son œuvre ainsi que de la valeur de son travail, j'ai emprunté aux discours ou méthodes de la sociologie et de l'anthropologie comme à ceux des arts du spectacle, des lettres, de la linguistique et de la philosophie. Il s'agit ici de montrer la complémentarité des disciplines, en évitant d'écarter comme le dit le sociologue Bruno Péquignot des objets considérés comme moins socialement légitimes. Cette thèse est une tentative d'interdisciplinarité (de décroisement) tant son objet (Wajdi Mouawad) mène sur cette voie.

À la suite d'un débat avec Mme Christine Douchami autour du fait de penser si Mouawad réalise ou non du théâtre politique, j'ai choisi de traiter ce sujet afin de mettre des mots sur l'aversion qu'un certain nombre d'artistes a envers la notion de théâtre politique. Mme Douchami m'a suggéré que la problématique se situait justement dans cette négation de cet artiste vis à vis du théâtre politique, j'en ai par la suite fait ma problématique en l'approfondissant. Cette thèse est aussi l'occasion de redéfinir les termes de ce courant artistique en les adaptant à notre propre société. Nous nous attacherons à recontextualiser cette idée de théâtre politique en l'appliquant à notre propre époque. De plus, je tiens à préciser que cette thèse porte uniquement sur cette forme d'art en occident, ainsi il ne sera jamais fait référence aux théâtres l'orient.

En lisant une série d'entretiens (à la fois directif et non-directif) de Wajdi Mouawad avec le sociologue Jean-François Côté, j'ai décidé de ne pas faire une enquête de terrain en entrant en contact avec mon sujet (Wajdi Mouawad). J'ai fait le choix de travailler sur des supports matériels ou immatériels que chacun d'entre nous peut avoir facilement à sa disposition : vidéos, textes de l'auteur (sous toutes ses déclinaisons), simple prospectus, programmes de théâtres, articles de presse, lettres, photographies, documents radiographiques, bandes-son, spectacles vivants. Il s'agit ici de partir de

« l'anodin » pour en faire une étude.

Au sein de cette thèse, nous nous attacherons aux œuvres (dans la perspective d'une analyse « interne » de l'œuvre), aux thèmes que celles-ci abordent, à leurs styles et aux formes parfois particulières qu'elles utilisent. Comme le souligne le sociologue Bruno Péquignot, il ne faut jamais minimiser les enjeux esthétiques d'une œuvre. Il s'agit ici de faire appel à la méthode de la sociologie biographique appliquée dans ce cas à la compréhension par des récits de vie, mais aussi ses pièces (qui tendent en direction du récit de vie) et de la création théâtrale du dramaturge Wajdi Mouawad. Cette méthode permet en effet de mettre en évidence l'importance des éléments externes (comme par exemple, la réception d'une œuvre), c'est-à-dire de toujours lier l'auteur à son contexte social. Il s'agit ici d'entendre l'œuvre de ce dramaturge au-delà du simple rapport œuvre et auteur, afin d'en comprendre la production. L'œuvre d'art étant à la fois le produit d'une pensée individuelle, mais aussi indéniablement collective, l'auteur étant symboliquement un « Dibbouk » (un passeur) qui rend compte à la fois de l'individuel et du collectif. Il faut mettre en évidence les « échos » qui existent entre les aspects internes et externes d'une réalisation artistique. Les textes de Mouawad d'une manière générale, mettent en jeu sous une forme transfigurée, des manières de voir le monde, des questionnements et obsessions que l'on distingue facilement à travers ses écrits. Il s'agit aussi de chercher à comprendre et à expliquer le réel impact de la dimension sociale sur son œuvre et sa pratique artistique. Il s'agit de rendre compte de ses écrits, mais aussi de ses actions dans le monde culturel et de mettre en évidence sa place dans la société et ainsi de pouvoir définir si son théâtre est ou non politique et aussi de parvenir à comprendre si son travail s'avère politique dans son refus d'appartenance à cette mouvance artistique.

Vers une histoire du théâtre :

« L'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en moi un combat dont je suis à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant.
Entrer en guerre pour une guerre intérieure.
Être en guerre pour libérer les vautours et les hyènes qui sauront dévorer la charogne qui se pense vivante en moi : la commodité de ma situation bien commode vivant à l'arrière, grâce au sang des autres.
Ébranlement ébranlement !

Le sang de la poésie dans la gorge.
Ouvrir enfin les fenêtres, quitte à en briser les vitres.
Pas de « bienvenue » dans ce théâtre, ni de « merci » ni de « baisers », rien, ou plutôt rien qu'une tentative de parole de poète dans ses tentatives souvent ratées pour retrouver, de spectacle en spectacle, grâce aux artistes, une vie à la fois sage et sauvage.
Ici il y a un théâtre. Si vous voulez, vous pouvez y venir, mais rien ne vous y force, ni le devoir de culture, ni la bienséance. Venez comme vous le désirez, mais un conseil : mieux vaut y venir comme le tigre qui va vers sa proie. »¹

Au cours des quinze dernières années, le dramaturge québécois Wajdi Mouawad affirme constamment la radicalité de ses idées, selon lui, le travail de l'artiste doit être violent, mais surtout salvateur, avec toujours cette volonté d'un théâtre qui a pour objectif de bousculer le spectateur. À défaut de nous donner des réponses, l'œuvre de Wajdi Mouawad par le biais de la métaphore et de la poésie nous pousse à réfléchir sur le monde qui nous entoure, mais aussi sur nous-mêmes. Ainsi, il ouvre constamment le champ d'interprétation pour le lecteur. L'artiste tire son inspiration des « marges » de la société, de ce qu'il y a de plus laid pour tenter de produire des œuvres toujours plus belles. Cette lutte constante entre le beau et le laid parcourt toute son œuvre, il puise sa force dans la contradiction : doux et sulfureux, poète et « poseur de bombes ». Selon lui, son art est poétique et non politique, il est en quelque sorte, le porte-parole du théâtre québécois d'aujourd'hui en revendiquant un « désengagement », pourtant paradoxal à la lecture de son œuvre et de son travail (et actions) dans le domaine artistique et culturel.

Il s'agit pour nous de comprendre cette volonté de renier son appartenance au courant du théâtre politique, pour ce faire, il nous faut définir, mais aussi « discuter », « mesurer » et « interroger » son parcours artistique au sens large.

« L'HUMANITÉ vit son propre drame à travers le théâtre, et la tension tragique où la dérision nous offre, sous le masque de personnages légendaires ou inventés, le spectacle des tensions qui s'affrontent au niveau le plus profond de l'expérience collective. Le théâtre, c'est bien plus que le théâtre... « L'homme est le songe d'une ombre », dit Hésiode. Le théâtre est la part de l'ombre. L'ombre qui nous projette vers le futur, vers l'inaccompli. »²

Le théâtre nous offre une vision particulière du monde, qui n'est autre qu'un

1 MOUAWAD Wajdi, in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Éditions Joca seria, Collection Le Grand T, Nantes, 2009, p.56.

2 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Éditions Quadrige, Collection Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. quatrième de couverture.

« travestissement » de la société en usant des codes de celle-ci, ainsi que de ses imaginaires collectifs. « L'ombre » n'est autre qu'une falsification de la réalité, une représentation obscure, elle est aussi une métaphore de l'éphémère.

Le théâtre est le lieu où se produit une sorte de dédoublement du groupe, c'est l'espace où chacun des membres d'une société est amené à voir représenté sous ses yeux le fonctionnement de celle-ci, par projection comme une ombre. Le but ultime de celui-ci est de « mettre en lumière » cette part d'ombre.

De l'antiquité à nos jours, il a toujours été avant tout un lieu de plaisir des yeux et de l'esprit, c'est aussi un espace de divertissement, avec notamment une forte présence du comique, avec par exemple les farces très présentes au Moyen Âge, mais aussi le théâtre de boulevard encore très populaire de nos jours. Le théâtre est essentiellement composé de deux éléments, d'une part l'écriture et de l'autre la représentation, mais il ne se limite pas à cette structure binaire.

Le mot théâtre tire son origine du grec « theatrón » et provient du verbe « théaomai » qui veut dire contempler, lieu où l'on regarde, plus généralement il signifie voir. Étymologiquement, le théâtre est donc le « lieu où l'on regarde ».

Les premières formes de théâtre semblent être visibles dès la préhistoire, au sein de rituels durant lesquels les hommes rendaient hommage aux dieux et à la nature, a priori sous forme de danses.

En Occident, c'est en Grèce Antique, environ au V^{ème} siècle avant J-C qu'il prend naissance avec le culte du dieu Dionysos³, c'est aussi à partir de ce moment que l'on trouve les premiers textes, de ce fait, il devient un genre littéraire. Très rapidement, on distingue différents types théâtraux, notamment la tragédie et la comédie qui plus tard auront des variantes, avec par exemple la tragi-comédie, la farce, la comédie-ballet pour

³ À l'origine, il est le dieu du vin, de la vigne et des excès, mais aussi du théâtre et plus particulièrement de la tragédie.

ne citer que ces trois exemples. Au cours des siècles, les œuvres théâtrales se déclinent à l'infini.

Pour en revenir au théâtre Antique, il est important de préciser, qu'à cette époque, il avait avant tout un enjeu religieux, social, éducatif, mais aussi moral. Cet art tient aussi le rôle de catharsis, c'est-à-dire de purgation des passions. Selon Aristote⁴, en assistant au spectacle, le public se libère de ses pulsions, angoisses ou fantasmes.

Le théâtre est dans un premier temps, fortement rattaché au domaine religieux, c'est au cours des siècles que peu à peu il se détache de cette notion. Il s'éloigne de l'omniprésence des dieux, pour se rapprocher de l'humain et de la psychologie de celui-ci. Il est en quelque sorte, un moyen que les hommes ont trouvé pour s'étudier, se caractériser, mais aussi pour se définir ontologiquement (l'existence, la possibilité, une étude de l'être dans ce qu'il peut avoir d'absolu). Cet art représente « schématiquement » un système de relations sociales, souvent entendu comme laboratoire de la nature humaine.

Aujourd'hui pour beaucoup, le théâtre est uniquement un lieu de divertissement, cependant en règle générale, il ne se limite pas à ça. En effet, il est indéniablement un espace propice pour interroger les consciences des spectateurs, mais aussi un lieu pour réfléchir sur la condition humaine. Pour d'autres, il est un espace de liberté pour exprimer ses idées, ainsi que son engagement au sein de la société.

Le théâtre au cours des siècles s'est fortement codifié afin de gagner en « efficacité », mais aussi pour le rendre plus « lisible », d'où notamment la présence de la règle des trois unités (action, temps, lieu) dans la plupart des pièces. Mais il ne se limite pas uniquement à son aspect textuel. Selon Roland Barthes, tout fait signe dans le théâtre, comme il l'écrit dans l'ouvrage intitulé *Essais critiques*, le théâtre est « une machine cybernétique ».

⁴ Philosophe grecs, il est à l'origine des premiers fondements de la philosophie. Il est aussi connu pour son livre intitulé, *La Poétique*, dans lequel il explique notamment que l'art est imitation.

« Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes. » ⁵

Pour Roland Barthes, le théâtre se définit comme une « machine » qui envoie simultanément une multitude de messages qui passent par le texte, les décors, la lumière, les costumes, le rythme, les intonations de voix, etc. En ce sens, on peut dire que c'est un lieu où règne en quelque sorte une polyphonie informationnelle. Cet art est vu au sein de cette citation, comme une « machine » à communiquer. Une multitude de voix se fait entendre au sein d'une même œuvre et touche ainsi de part et d'autre les spectateurs et c'est en cela que l'art dramatique est indétrônable.

Les propos qu'il contient sont principalement liés à la société dans laquelle il évolue, c'est pour cette raison que le genre se décline quasiment à l'infini. Au sein de cette thèse, il s'agit essentiellement d'aborder le théâtre politique en lui donnant une définition précise, adaptée au contexte actuel et aussi en définissant les autres types de théâtres qui gravitent autour de cette forme bien particulière, comme par exemple le théâtre engagé, citoyen, militant, révolutionnaire et partisan.

Cette notion de théâtre politique amène souvent une partie des spectateurs à se méfier, parce que les termes sont souvent « vulgairement » traités et de ce fait, ils donnent un caractère particulièrement « manipulateur » à cette forme d'art.

L'engagement et ses limites.

Dans le « monde » du théâtre contemporain, certains n'ont pas peur d'affirmer haut et fort leurs engagements politiques, pourtant l'étiquette « engagé » inspire de la méfiance pour beaucoup d'artistes (mais aussi pour le public) et c'est précisément le cas

5 BARTHES Roland, *Littérature et signification, Essais critiques*, Éditions Seuil, Collection Points, Paris, 1981, p.258.

de l'auteur libanais-franco-qubécois Wajdi Mouawad. C'est cette idée qui va motiver la problématique de cette thèse.

Pourquoi aujourd'hui faire de l'art dit politique, engagé ou encore contestataire, semble être un lourd fardeau pour certains artistes ? De nos jours, quelle (s) définition (s) peut-on donner au théâtre politique ?

À l'heure actuelle, il faut insister sur le fait que l'art engagé ou théâtre politique, n'est pas forcément lié à des idéologies politiques. Son but est surtout de révéler au public la réalité, de témoigner, de dénoncer, mais aussi de rendre hommage et surtout d'amener les spectateurs à s'interroger sur le monde (et à le remettre en question). Pour définir ce qu'est le théâtre politique de nos jours, il faut se détacher un minimum de son historique, car sa forme évolue constamment avec le temps et surtout son contexte politique, social et culturel.

Aujourd'hui, faire du théâtre politique, c'est aussi prendre des risques, notamment en ce qui concerne les modes de création, mais il a aussi un rôle « d'ouverture » (une « porte ouverte » comme le dit Jean Duvignaud), par exemple, ouvrir des débats par le texte, mais aussi par d'autres propositions, comme des expositions, ou encore des débats avec les spectateurs après la représentation de la pièce.

Le rôle de l'artiste de théâtre politique dépasse l'œuvre en elle-même, il va aussi au-delà de l'engagement, car il se doit d'avoir une action sur le social. Cette forme particulière d'art a essentiellement pour mission de développer l'esprit critique des spectateurs et ainsi de les inciter à penser le spectacle au-delà du cadre de la représentation.

Pour en donner une définition précise, il nous faut revenir sur son histoire, c'est-à-dire son apogée et aussi ses principaux « acteurs ».

L'âge d'or du « théâtre politique » :

Pour en venir à l'historique du théâtre politique, nous pouvons dire qu'il peut globalement, être défini comme étant un art souvent populaire, dans lequel les maux du peuple se cristallisent. En Europe notamment, son apogée coïncide avec le début d'une vague de grands bouleversements politiques et culturels marquants du vingtième siècle.

Au fil de l'histoire, nous pouvons constater que cette forme spécifique d'art apparaît pour exprimer la contestation du peuple, mais aussi des intellectuels, il est en quelque sorte un théâtre de la lutte des classes, un espace de réflexion. À cette époque, il répondait principalement à une demande du peuple, celui-ci avait besoin de voir ce genre de spectacle. Il était aussi un « instrument » de communication pour les partis politiques, qui par le biais de cette « distraction » faisaient passer ses idées au plus grand nombre.

En France dès le XVIII^{ème} siècle, sous l'impulsion de la révolution française, cette forme de théâtre politique est intense, elle devient en quelque sorte le miroir de la révolution française. Ensuite, le théâtre du Peuple à Bussang fondé en 1895 par Maurice Pottecher, devient une source féconde d'inspiration des différents théâtres politiques (ou du moins théâtre populaire) du XX^{ème} siècle.

« Il faut concevoir le Théâtre du Peuple comme destiné à réunir, dans une émotion commune, tous les éléments dont se compose un peuple ; quelque variés que soient d'ailleurs les degrés de cette émotion sur les esprits divers, et ses retentissements dans les consciences.

Ce théâtre ne doit être ni intolérant ni exclusif, à l'exemple du théâtre bourgeois, qui est devenu peu à peu inabordable ou incompréhensible pour une partie – la plus grande – du peuple.

Il n'a de raison d'être et de chance de vie que s'il recrée véritablement une fraternité entre les spectateurs de toutes classes ; si, de tous ces hommes, sympathisant un moment par la force créatrice de la poésie, et sous l'effet de ces courants nerveux qui composent l'âme collective de la foule, ceux-ci communiquent aux autres de leur intelligence, ceux-là de leur sincérité. » ⁶

Cet espace se donne pour mission de réunir dans un même lieu, tout le peuple, c'est-à-dire toutes classes confondues. Selon Maurice Pottecher, c'est justement par leur

6 MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Éditions Complexe, Collection Le théâtre en question, Paris, 2006, p.29.

hétérogénéité que les différents types de public se complètent. Cette complémentarité s'explique par le fait que chacun d'eux possède des qualités et des sensibilités différentes.

Au XX^{ème} siècle, en Europe cette forme de théâtre est de plus en plus visible. Et c'est dans le contexte d'une Europe bourgeoise et très inégalitaire que des auteurs tels que Henrik Ibsen⁷ en Norvège et George Bernard Shaw⁸ en Irlande tiennent une place majeure en proposant un théâtre qui remet en question de façon parfois acerbe la société de l'époque, avec notamment une forte tendance à la critique de la bourgeoisie.

Le courant de théâtre politique ne se limite pas à l'Europe, mais cependant ses fondations sont indéniablement européennes, même s'il s'est propagé dans le monde entier, comme en Amérique dans les années trente et encore aujourd'hui.

Aux États-Unis, c'est sous la présidence de Franklin Delano Roosevelt⁹ avec le New Deal¹⁰ que ce théâtre est à son apogée. En effet, cette politique subventionne de 1935 à 1939 le « Federal Theater Project »¹¹, qui avait pour objectif de faire baisser le taux de chômage des artistes de théâtre et aussi des intellectuels. En prenant le plus souvent la forme de journaux vivants, cette initiative théâtrale dénonçait les abus sociaux. En 1939 ce projet prend fin, car certains des participants sont accusés de communisme et de politiques antiaméricaines, compte tenu de la teneur engagée de leurs pièces.

Parmi les grands mouvements et auteurs de théâtre politique mondiaux incontournables, nous nous devons de citer l'Agit'Prop¹² en Russie, le théâtre épique de

7 Auteur de textes de théâtre notamment de drame social comme par exemple : *Une maison de poupée*, *Les Revenants*, *Un ennemi du peuple*, *Le Canard Sauvage*, *Rosmersholm*, *La dame de la mer*, etc.

8 Il écrit plus de cinquante pièces (satiriques, burlesques et politiques) comme par exemple *Le Héros* et *Le Soldat*, *Le Candidat*, *L'Homme et le Surhomme*, *Androcles*, etc.

9 Président des États-Unis de 1933-1945.

10 Politique pour sortir le pays de la crise de 1929 par une vigoureuse intervention de l'état, et qui eut aussi une forte dimension culturelle.

11 Projet de théâtre fédéral.

12 Acronyme de « Département pour l'agitation et la propagande ».

Bertolt Brecht en Allemagne, le théâtre prolétarien d'Erwin Piscator, en Italie Dario Fo¹³, le Living Theater¹⁴ de Julian Beck¹⁵ en Angleterre, le théâtre de l'opprimé¹⁶ d'Augusto Boal¹⁷ et le théâtre noir¹⁸ au Brésil, l'argentin Rodrigo Garcia¹⁹ et son « théâtre de combat²⁰ », Jean Vilar²¹ le créateur du théâtre de « service public » en France, mais aussi le *théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouchkine lui aussi en France pour ne citer que les plus célèbres ou du moins les figures emblématiques de ce vaste courant artistique.

Vers un théâtre politique révolutionnaire de combat :

Il faut souligner que c'est le metteur en scène Erwin Piscator qui est à l'origine du terme « théâtre politique ». Il écrit l'œuvre intitulée, *Das proletarische Theater*²² en 1929.

Cet ouvrage théorique est réellement le seul qui fasse explicitement référence, comme son titre l'indique, à la notion de « théâtre politique » et c'est donc en ce sens que nous commencerons au sein de cette thèse, par choix, notre historique à partir de lui, en omettant l'Agit'Prop. Il nous faut tout de même souligner, que ce théâtre Russe d'intervention politique qui date des années vingt, a profondément marqué comme son nom l'indique le théâtre d'agitation et de propagande et ceci dans le monde. L'Agit'Prop est né de la révolution Russe, cette forme d'art avait pour mission de sensibiliser le peuple à la situation sociale du pays et surtout de promouvoir des idées révolutionnaires. L'Agit'Prop se base sur le concept léniniste d'agitation et de propagande, le but étant de diffuser des informations pour organiser et instruire les

13 Acteur, écrivain, metteur en scène et dramaturge italien. Parmi ses pièces de théâtre nous pouvons citer : *Mystère Bouffe*, *Mort accidentelle d'un anarchiste*...

14 Troupe de théâtre créée à New York, fortement engagé et influencée par l'œuvre d'Antonin Artaud et du théâtre épique

15 Acteur américain, metteur en scène, poète, directeur de théâtre et peintre.

16 Théâtre participatif qui vise à faire prendre conscience aux spectateurs de leurs conditions d'opprimés.

17 Il est très actif dans le domaine du théâtre (théoricien, metteur en scène, dramaturge...), mais aussi homme politique au Brésil.

18 Cf thèse de Christine DOUXAMI, *Le théâtre noir brésilien un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*.

19 Dramaturge, metteur en scène et écrivain.

20 Un art avant tout « utile » qui s'oppose au théâtre « professionnel ». Un théâtre festif, de l'excès et aussi de la résistance.

21 Comédien, metteur en scène et directeur de théâtre.

22 Traduction française : *Le théâtre politique*.

masses afin de les « stimuler » à la cause révolutionnaire. Il est défini comme étant un théâtre avant tout militant, ayant pour mission principale d'éduquer les masses en exerçant une influence directe et immédiate sur le public.

En France, reprenant les mêmes principes que l'Agit'Prop, le Groupe Octobre²³ naît et parmi ses membres on trouve Jacques Prévert. Le but de ce groupe était d'intervenir directement (souvent à la sortie des usines) auprès des ouvriers, pour les « instruire » à la politique et de suivre quasi à la lettre, les principes de son modèle. La citation ci-dessous illustre à quel point cette forme de théâtre s'adressait aux ouvriers :

« Travailleurs, attention
Votre vie est à vous
Ne vous la laissez pas prendre
Socialistes
Sans parti
Communistes
La main qui tient l'outil ressemble à la main
Qui tient l'outil
Travailleurs attention
Demain nous saurons sur qui nous tirerons
Les machines à tuer, nous les prendrons
Nous avons su les fabriquer
Nous saurons bien les faire marcher
Et ceux qui crachent tricolore en l'air
Leur propre sang leur retombera sur le nez
Il y aura des morts
Mais une nouvelle vie pourra commencer
Alors les Hommes pourront vivre
Alors les enfants pourront rigoler
Vous n'empêchez pas la terre de tourner
Vous n'empêchez pas le drapeau rouge de flotter... »²⁴

L'Agit'Prop et le Groupe Octobre ont profondément marqué le théâtre politique au sens large, cependant les deux groupes appartiennent plus à la catégorie de théâtre militant.

Au sein de cette thèse, il s'agit de prendre essentiellement comme point de référence trois artistes, Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Arthur Adamov, car c'est

23 Groupe datant des années 30.

24 PREVERT Jacques (1932), in *Le Môme*, p.2, le juin 2005, [en ligne]. Journal disponible sur : < <http://www.cie-joliemome.org/IMG/pdf/le-mome-crosse.pdf> >. (Page consultée en janvier 2010).

véritablement à leur époque (celle de l'après-guerre) que ce (le) théâtre a joué un rôle majeur dans la reconstruction de la vie intellectuelle européenne. Dans son ouvrage intitulé *L'Almanach de l'hypocrite*²⁵, le sociologue Jean Duvignaud souligne l'importance de cette idée de reconstruction (« Renaissance » selon lui) à propos du travail d'Erwin Piscator :

« Vivant, parlant, présent par ses gestes et son électricité, un personnage porte avec soi un mythe. Piscator est, ainsi, un spectre – celui de la Renaissance culturelle d'Europe centrale, mutilée, brisée, détournée par le grand système nazi ou stalinien... »²⁶

De plus, chacun d'eux a œuvré sur des domaines différents du théâtre, comme par exemple la mise en scène (Piscator), la théorisation (Brecht), mais aussi sur le texte (Brecht et Adamov), de ce fait l'approche de ces trois auteurs offre une vision globale du théâtre politique, mais aussi du contexte socio-culturel de l'époque.

À leur époque, le théâtre était le seul art capable d'inciter les citoyens à prendre à nouveau en main leur destin collectif. Cette période de l'après-guerre était aussi celle où la question de démocratiser la culture était à son apogée, mais aussi le moment de se reconstruire (au sens large : matériellement et humainement).

Le militantisme affirmé de Brecht, Piscator et Adamov s'est peu à peu mêlé aux nouvelles valeurs du XXI^{ème} siècle. Sous la République de Weimar²⁷, le théâtre politique Allemand est extrêmement virulent. On remarque cependant, que les nouveaux auteurs ont encore un certain attachement aux théories traditionnelles du théâtre politique (notamment à « l'épique » de Bertolt Brecht). Bien que très fortement militant, les trois artistes sont attachés au courant de théâtre politique à leur époque.

Cette prise de parole inhérente à ce courant artistique a toujours permis de dire ce qui ne va pas dans le pays. Le théâtre politique représente symboliquement sur scène

25 Dans ce contexte, « Hypocrite » désigne l'acteur, c'est-à-dire celui qui se cache sous un masque.

26 DUVIGNAUD Jean, *L'Almanach de l'Hypocrite (Le théâtre en miettes)*, Éditions Universitaires, Collection Culture&Communication, Paris, 1990, p.37.

27 Nom donné au régime de l'Allemagne de 1919 à 1933.

la société et les hommes qui la constituent. Il évolue sans cesse depuis sa création, car les sociétés évoluent et les hommes aussi, c'est pour cette raison qu'il est difficile de donner une définition précise de celui-ci, car elle diffère pour chaque artiste.

Globalement, le répertoire des textes de théâtres politiques, se nourrit de tous les débats de sociétés que peuvent être la condition ouvrière (pour le théâtre prolétarien de Piscator notamment), l'injustice plus globalement, la question religieuse parfois, la place des femmes au sein de la société, la condition des femmes, le féminisme, l'homosexualité, le colonialisme, la guerre, le terrorisme, les rapports humains de domination, les scandales financiers, la violence, la domination par l'argent, le « droit du plus fort » et la vie politique plus généralement. Autant de thèmes qui constituent le quotidien d'une société, des sujets forts qui mènent aussi à des débats qui peuvent être « houleux ». En France par exemple, des auteurs tels que Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh ou encore Alfred Jarry, se sont servis de leurs pièces pour faire passer des messages philosophiques, mais aussi sur des sujets tels que la résistance, la liberté, afin de faire réfléchir le public. Cependant, la seule présence d'un thème politique suffit-elle à faire une œuvre de théâtre politique ?

Dans son histoire globale, le théâtre politique a aussi beaucoup œuvré à faire évoluer la mise en scène avec notamment Erwin Piscator qui en a considérablement « révolutionné » les principes, en ouvrant notamment son art aux nouvelles technologies. L'usage de celles-ci, dans la conception du théâtre d'Erwin Piscator, n'est pas un « simple » artifice, elles deviennent un outil de compréhension, mais aussi aident à mettre en relief et à illustrer ses idées. De ce fait, elles contribuent à une meilleure compréhension du spectacle, mais aussi à impressionner les spectateurs et ainsi à retenir leur attention.

Que ce soit par le texte ou par la mise en scène, le théâtre était et peut encore être l'un des moyens de lutte et de contestation, utilisé par des auteurs de « droite » comme de « gauche ». C'est un point essentiel, car il ne faut pas limiter cette mouvance théâtrale à la gauche, bien au contraire, car pendant très longtemps cet art était un outil

de propagande aussi bien pour le fascisme, le communisme ou les dictatures militaires qui par le biais du théâtre imposeront leurs idées. Cependant, aujourd'hui le théâtre politique est plus compris comme un théâtre revendicatif de « gauche », parce que cette mouvance politique accorde une grande importance à la notion de social et se revendique aussi plus égalitaire.

Actuellement, le théâtre peut être au service des dictatures, mais c'est une tendance de moins en moins visible, probablement parce que cet art a beaucoup perdu de sa force de conviction, le monde étant de nos jours nettement « dominé » par les médias, tels que la publicité, la presse, la télévision, Internet et aussi le cinéma notamment depuis les années 1980 :

« Devenu progressivement socialement minoritaire, le théâtre cesse d'être un art de référence, supplanté en cela par le cinéma. La décennie 1980 sacralisera un certain repli sur l'œuvre dans ses dimensions quasi exclusivement artistiques et le politique semble alors le grand refoulé. Comme l'écrit François Cusset : « l'esprit des années 1980 est d'abord là, dans l'insidieuse naturalisation du changement [...]. Le changement perd soudain le lien logique qu'il entretenait, depuis au moins deux cents ans avec la critique, le projet, la volonté... ». ²⁸ » ²⁹

Dans notre société, comme l'explique cette citation, le théâtre a petit à petit perdu une partie de sa grandeur, il est devenu pour ainsi dire un art beaucoup plus minoritaire. Actuellement, on peut même voir en lui un art d'élite souvent réservé aux initiés ou du moins à une catégorie socialement plus aisée. De plus, comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi au sein de son ouvrage *Sociologie des publics*, cette forme d'art mobilise très peu de public et souvent elle ne répond pas aux véritables attentes des spectateurs, c'est bien cette idée qu'il souligne au sein de la citation suivante :

« Le public du théâtre est quantitativement le plus réduit : seulement 7% des Français vont au théâtre. Singulièrement, de nombreuses personnes ont ou ont eu une activité de théâtre amateur sans devenir des spectateurs. Le public du théâtre est aussi, avec celui de la musique classique, le plus marqué socialement et géographiquement : en 1987, seuls 1% des agriculteurs et 4% des ouvriers fréquentaient des salles de théâtre ; [...] Le théâtre dont les gens de théâtre parlent le plus (le théâtre de mise en scène) est loin de définir l'attente

28 CUSSET François, *La décennie : Le grand cauchemar des années 1980*, Éditions La découverte, Collection Cahiers libres Paris, 2006, p.11. in Alternatives théâtrales, *Poétique et politique* n°100, 2009, p.12.

29 Alternatives théâtrales, *Poétique et politique* n°100, 2009, p.12.

des spectateurs réels ou potentiels, qui préfèrent voir à l'œuvre des acteurs connus dans des comédies. »³⁰

Le théâtre répond rarement aux attentes du public et de ce fait les spectateurs se dirigent le plus souvent vers d'autres formes d'art plus accessibles et qui répondent plus à leurs « envies ». Plus précisément, c'est le cinéma qui réunit les masses depuis plus d'une vingtaine d'années. Il faut aussi ajouter que c'est dans les années 1980 que la présence de politique dans l'art a pris du recul, car la forme artistique devait primer sur le fond.

Cependant, pour beaucoup le théâtre reste quand même un lieu de représentation et d'évocation collective indétrônable et unique, comme l'explique le sociologue Jean Duvignaud dans son ouvrage intitulé *La sociologie du théâtre* :

« Cette puissance d'évocation et de perturbation collective que détient le théâtre n'est-elle pas illustrée par les manifestations incroyablement primitives que peut entraîner la représentation d'une pièce ? Applaudissements, sifflets sont autant d'actes dirigés vers une réalité vivante, et il est très rare que l'on ait entendu conspuer une statue ! Le fait théâtral déborde constamment d'écriture dramatique, puisque la représentation des rôles sociaux, réels ou imaginaires, provoque une contestation, une adhésion, une participation qu'aucun autre art ne peut provoquer, même aujourd'hui le cinéma, qui n'offre pas sur scène, la charnelle présence des acteurs. »³¹

Pour Duvignaud, le théâtre possède indéniablement une puissance que nul art ne peut égaler. Il est un art vivant, un espace au sein duquel acteurs (propositions de jeux) et publics (réactions d'approbations ou de désapprobations : « applaudissements », « sifflets ») interagissent en direct, sans « filtre » et de ce fait, le cinéma n'est jamais parvenu à totalement occulter le théâtre.

Cependant, quelle place le théâtre peut-il tenir dans un monde contemporain « dominé » par les médias ? L'âge d'or du théâtre politique est-il définitivement terminé ? Dans le monde contemporain, quelle place peut-il prendre ? Peut-il encore tenir une place essentielle au sein de notre société ? Y a-t-il encore des œuvres pour

30 ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Éditions La découverte, Collection Repères, Paris, 2003, pp.23-24.

31 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, *Op.cit.*, p.12.

témoigner de la vigueur de ce théâtre ?

À cette dernière question nous pouvons répondre oui, au vu de l'accueil unanimement positif fait au célèbre spectacle *Rwanda 94*. Cette œuvre est présentée pour la première fois en 2004, au moment des commémorations du dixième anniversaire du génocide Rwandais. Elle est l'un des meilleurs exemples, pour illustrer que le théâtre politique et « l'esthétique de la résistance » peuvent encore se faire entendre aujourd'hui. Ce spectacle relate l'histoire d'un des événements les plus effroyables de notre époque, le génocide du peuple Rwandais, en utilisant toutes les technologies à leur disposition : photographies, bandes sonores, films et projections. « *Des hommes et des femmes de l'auditoire viennent nous affirmer que ces sept heures de paroles vraies leur font plus de bien que toutes les commémorations officielles organisées par le gouvernement.* »³².

Théâtre engagé, théâtre citoyen :

La notion d'engagement dans le théâtre se présente très distinctement en fonction des artistes. Pour certains, c'est face à un motif de révolte que naît la nécessité d'un engagement politique et pour d'autres le seul fait de faire de l'art demeure en soi le témoignage d'un engagement social et politique entier, reprenant l'idée très répandue du « tout est politique », c'est-à-dire que le seul fait de faire du théâtre est un acte politique à part entière. Le terme politique est très général, de ce fait il est souvent utilisé (mais aussi compris) de manière abusive.

Bon nombre d'artistes ne s'estiment pas engagés au sens partisan (c'est-à-dire attaché à une doctrine, à un parti) du terme, par contre, ils se sentent totalement engagés d'un point de vue social et plus particulièrement comme citoyens.

La notion de citoyenneté et plus précisément « d'artiste citoyen » revient continuellement dans le nouveau débat sur l'art engagé. L'artiste canadien Wajdi

32 BÉDARIDA Catherine, in Le monde, « *Les Rwandais sous le choc de l'Opéra du génocide* », le 22 avril 2004.

Mouawad est lui aussi marqué par ce pourparler autour de la citoyenneté et de l'art citoyen, pourtant son engagement dépasse à nos yeux cette problématique.

Dés 1951, Jean Vilar avec son TNP³³ participe largement à cette expérience du théâtre « citoyen » ou de « service public ». Cette forme spécifique d'art a pour objectif de reproduire au maximum les différents codes de la démocratie au sein du théâtre. De plus, son but est principalement d'ouvrir l'art au plus grand nombre sans aucune distinction de classe.

En 1998, Stanislas Nordey ami et collaborateur de Wajdi Mouawad, défend lui aussi cette idée d'un théâtre citoyen au sein du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. *« Pour que le citoyen puisse considérer le moment de la venue au théâtre comme un geste simple, nécessaire, une joie, un petit bonheur, il faut reconsidérer la façon dont le théâtre s'adresse à lui. »* ³⁴. Cet artiste cherche à parvenir à l'idéal de « théâtre pour tous » et veut lutter en quelque sorte contre l'exclusion culturelle. Cette expérience fut cependant un échec financier.

En acceptant de se confronter à des sujets brûlants et aussi en prenant des risques financiers au moment de la création de ses spectacles, l'artiste devient en quelque sorte un citoyen responsable. Actuellement, le théâtre politique est polymorphe, parfois entendu comme citoyen, engagé ou encore militant.

L'art militant...vers un engagement « total » :

Actuellement, faire de l'art militant ne réside pas forcément dans le fait de faire adhérer un groupe à des idées, c'est avant tout défendre des valeurs et des idéaux par le biais de l'art, c'est-à-dire porter une réflexion sur le monde. Cette forme de théâtre souffre d'une très mauvaise réputation compte tenu de son histoire.

³³ Théâtre National Populaire.

³⁴ LEMAHIEU Thomas, *Au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, Théâtre mitoyen*, in *périphéries.net*, décembre 1998, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.peripheries.net/article278.html> >. (Page consultée le 06 novembre 2011).

Cet art prône en quelque sorte la défense des opprimés, ce qui ne fait pas de lui uniquement un art de la manipulation. À l'heure actuelle, le théâtre militant « assumé » reste cependant marginal et n'est pas toujours bien perçu, notamment par les programmeurs qui n'ont pas envie (ni les moyens financiers) de prendre un risque commercial, car il est un sujet de polémiques comme nous pouvons le voir dans la citation suivante :

« Ce théâtre en l'occurrence, n'a plus beaucoup de défenseurs. Vouloir « faire œuvre militante » est jugé impossible : à l'œuvre, la liberté; au militant, la docilité. Plus encore : au-delà de cette contradiction insoluble, ce théâtre serait, à jamais, marqué par les infamies politiques du XX^{ème} siècle. L'art militant ? « Une monstruosité », affirmait en 1979 le critique, écrivain et essayiste Guy Scarpetta dans son repentir anti-Brecht. »³⁵

L'art militant (de combat) depuis de nombreuses années est en quelque sorte une entreprise risquée. Cet art souvent mal perçu n'a pas forcément pour objectif de « manipuler » les spectateurs, il cherche avant tout à mobiliser le public, afin de l'extraire de son inertie et de sa passivité. Il est important d'ajouter qu'il porte un message pour unifier les esprits des spectateurs, mais pas forcément lié à un parti politique en particulier, comme ce fut souvent le cas par le passé.

Face à la notion d'engagement Wajdi Mouawad a quelques difficultés à se situer : « *Je ne sais pas comment m'engager. Je ne sais pas qui est engagé. Concrètement. Auprès de qui ? De quoi ? Seul ?* »³⁶. Selon l'artiste d'origine Libanaise, l'engagement dans l'art est une notion très floue.

Beaucoup d'artistes aujourd'hui, refusent catégoriquement cette « étiquette » « d'artiste engagé », parce qu'ils n'appartiennent pas forcément à un parti politique. Cette appartenance est-elle nécessaire pour se revendiquer du théâtre engagé ?

35 NEVEUX Olivier, *Théâtre en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Op.cit., p.7.

36 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Éditions Leméac, Collection l'écritoire, Montréal (Québec), 2005, p.32.

Au cœur du « théâtre politique » aujourd'hui :

« Le théâtre est donc bien plus que du théâtre. C'est un art. Sans doute, un des plus anciens de tous et, quand on nous demande d'énumérer les figures les plus illustres de l'humanité, ce sont des noms de dramaturges qui nous viennent d'abord à l'esprit – Eschyle, Shakespeare, Molière. Mais c'est un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux consultations qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. Le théâtre est une manifestation sociale. »³⁷

Aujourd'hui, bien que parfois impopulaire, cet art empreint de messages politiques n'est pas en recul. Au contraire, le théâtre contemporain se nourrit de plus en plus des débats de sociétés et ceci dans le monde entier, puisqu'il existe autant dans les démocraties que dans les pays sous régimes dictatoriaux.

Dans les pays sous dictature, c'est souvent la censure ou encore différents types d'oppressions ou même d'intimidations qui poussent les artistes à résister en politisant leur art.

Dans une démocratie, les enjeux du théâtre politique ne sont pas nécessairement les mêmes. Cependant, cette forme d'art tient elle aussi une place importante, car elle reste sensible au contexte socio-politique de son pays, mais elle est aussi ouverte aux problèmes qui existent dans le monde et ainsi, elle ouvre l'esprit des spectateurs vers de nouveaux horizons. Néanmoins, même si ce théâtre est porteur d'idées ou de sujets liés à la politique, il n'est pas pour autant à définir aujourd'hui comme du théâtre politique, mais il s'en rapproche.

Puisque l'adjectif « politique » est dérivé en grec du mot *polis*, qui désigne la cité. Par cette lecture, tout théâtre qui prend place au sein de la collectivité est donc politique. La politique désigne d'une manière générale l'ensemble des activités qui concourent à la conservation et aussi au développement de la cité. Est-ce que réellement, tout théâtre est politique ?

37 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, *Op.cit.*, p.11.

C'est un débat qui reste ouvert. Cependant, au sein de cette thèse, nous ne suivrons pas ce point de vue, car par l'acceptation de cette définition, cette étude n'aurait pas lieu d'être.

Il s'agit ici de parler d'un théâtre qui démontre un certain engagement, avec des revendications (politiques, mais aussi liées plus globalement à des questions de société), mais aussi des prises de risque qui ne sont pas toujours faciles à assumer. C'est en ce sens que nous entendrons parler de théâtre politique, c'est-à-dire un art qui se positionne dans le débat social, qui fait preuve d'un engagement politique et qui ne tombe pas dans des débats faciles au risque d'aborder des questions taboues. Il faut aussi ajouter que les « acteurs » de cette forme particulière d'art n'hésitent pas parfois à prendre des risques financiers, notamment lors de la phase d'élaboration de leurs spectacles, en optant le plus souvent pour la création collective qui demande beaucoup plus de temps à une équipe. C'est aussi un théâtre qui a la volonté d'ouvrir ses portes et qui parfois même quitte la salle de théâtre classique pour venir se rapprocher du public, du théâtre hors les murs (salle de concert, bars, rue...).

Pour en revenir plus globalement à la définition du théâtre politique, il faut souligner que pendant très longtemps, la tentation de faire uniquement de cet art un outil de propagande a été grande. Cependant, nous pouvons nous rendre compte que le message qu'il véhicule aujourd'hui est d'autant plus efficace sans être pour autant au service d'un parti ou d'une idéologie.

À l'heure actuelle, en règle générale le théâtre politique n'est plus au service d'un parti, comme il l'était souvent auparavant, plus particulièrement à l'époque de Bertolt Brecht ou d'Erwin Piscator. Il faut aussi ajouter que l'engagement n'empêche pas que ce théâtre puisse dégager des émotions.

« (...) en quoi théâtre et militantisme devraient-ils aboutir inéluctablement à un théâtre primaire, sérieux, emmerdant, triomphaliste, schématique, asservi à toutes sortes d'idéologies ou d'organisations, présentant des sketches revendicatifs, c'est-à-dire des tracts avec, dans le meilleur des cas, un emballage plus séduisant. »³⁸

38 NOUAUX Christian, in NEVEUX Olivier, *Théâtre en lutte : le théâtre militant en France des années*

Aujourd'hui, la difficulté majeure du théâtre politique tient principalement dans le fait de rendre compte correctement de l'actualité politique, sans se perdre dans le cliché, le simple compte-rendu ou le reportage.

L'un des risques majeurs de cette forme, réside dans le caractère uniquement journalistique vers lequel il peut parfois avoir tendance à tendre. La véritable question réside dans : comment avoir une efficacité esthétique, c'est-à-dire une émotion esthétique sans éclipser l'efficacité politique ?

« Une volonté de faire triompher une théorie, une croyance sociale, un projet philosophique. Ainsi, l'esthétique est alors subordonnée au combat politique jusqu'au point de dissoudre la forme théâtrale dans le débat d'idées. » ³⁹

La notion d'efficacité politique immédiate est-elle un critère prédominant dans le théâtre contemporain ? À cette question le dramaturge Wajdi Mouawad répond par une forme tout à fait particulière de dramaturgie, qui noie « habilement » le compte-rendu dans le mythe, l'histoire, le reportage pur et dur dans la fiction voire même dans le « pathos », mais son théâtre est aussi une vaste réflexion sur les êtres humains et la notion d'humanité au sens large.

La notion de collectif tient une place majeure dans le théâtre politique, à son point de départ et encore à l'heure actuelle. Elle se présente comme un refus non dissimulé du système et de la hiérarchie traditionnelle, c'est aussi un laboratoire du processus créatif qui tend à effacer l'individualisme au profit du collectif. C'est de ce fait le groupe entier qui forme la dynamique de création du spectacle.

L'expérience « politique » du théâtre de rue...

Le théâtre de rue permet parfois de faire découvrir cette forme particulière d'art (politique ou non) à un autre public. De ce fait, il ne se limite plus seulement aux élites. Le théâtre forum, comme par exemple celui de « l'opprimé » d'Augusto Boal,

1960 à aujourd'hui, *Op.cit.*, p.8.

39 PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Armand Colin, Paris, 2003, p. 378.

fonctionne sur des principes assez similaires au théâtre de rue. Cette forme de pièce, prend pour sujets des problèmes liés à la société et ensuite le spectacle est joué dans un espace collectif qui est concerné par ce sujet. La pièce est ensuite donnée une deuxième fois, en laissant la parole aux spectateurs qui peuvent ainsi interagir avec les acteurs à des moments-clés du spectacle. Le théâtre de rue, comme on le conçoit en France, est lui aussi très souvent un espace d'interaction entre artistes et spectateurs.

À travers le monde, tout un courant d'art de rue politique et protestataire revendique par exemple des idées radicalement de gauche, comme c'est le cas de la compagnie russe Voïna⁴⁰.

Au sein de la citation suivante, extraite d'une interview donnée au *Courrier International*, Oleg Vorotnikov, fondateur de la compagnie (en 2007), donne sa position sur ce que doit être l'art actuellement et explique aussi le type d'actions artistiques commises par cette troupe :

« O. V. : Nous sommes entrés dans une nouvelle ère. Toute cette pitoyable masturbation artistique pseudo-libérale avec des programmes, c'est dépassé. Il est temps de s'opposer pour de bon au lieu de se contenter de jouer avec les mots. [...] O. V. : Le 1er mai 2007, nous avons balancé des chats errants dans un MacDo. Double profit : les chats ont pu manger des hamburgers, et les employés faire connaissance avec l'art contemporain de gauche. [...] O. V. : Le 6 mai 2008, au moment de la prestation de serment du nouveau président, nous avons fait l'Humiliation du flic dans sa propre maison, en lançant des tartes sur le chef de la police, carrément dans son bureau, et en l'arrosant de thé. »⁴¹

Au sein de cette citation, nous pouvons voir des exemples d'actions théâtrales de la compagnie Voïna. Pour beaucoup, elles sont vues comme des gestes militants et contestataires, cependant elles n'en sont pas moins des actions de théâtre politique. Plus le contexte socio-politique d'un pays est violent, plus l'art se doit de le montrer. Le théâtre politique reflète la société à laquelle il appartient, c'est pour cette raison qu'il nous est impossible de lui donner une définition « universelle ».

40 « guerre » en Russe.

41 VOROTNIKOV Oleg, interview in article du *Courrier International*, auteur: inconnu, « *Voïna* » ou *l'art de la guerre pour la liberté*, le 8 novembre 2010 [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.courrierinternational.com/article/2010/11/08/voina-ou-l-art-de-la-guerre-pour-la-liberte?> page=all >. (Page consultée le 2 septembre 2011).

C'est à partir de mai 1968 que les arts de la rue prennent véritablement racine en France. À cette époque, une multitude d'artistes ne veulent pas abandonner la rue. Dans ce contexte, la démarche de ces artistes est généralement avant tout militante. En effet, l'espace public doit rester selon eux un espace de liberté d'expressions, de revendications et de jeux.

Par le biais de l'espace public, l'artiste de rue veut entretenir le lien entre l'individu et la société et surtout ouvrir l'art à tous et ainsi briser les murs des théâtres conventionnels pour ouvrir librement cet espace de réflexion au plus grand nombre et aussi en revendiquant (dans la plupart des cas) la notion de gratuité ou du moins, de la rémunération « au chapeau ».

Pour ne prendre qu'un seul exemple, en France la compagnie de théâtre Jolie Môme porte fièrement l'idée d'un théâtre de rue politique :

« Attachés à la beauté et à la force des mots, nous espérons faire un théâtre populaire. C'est-à-dire un théâtre festif où l'on se retrouve entre amis, entre camarades et où règne une atmosphère d'insolence et de rébellion. Cette atmosphère fraternelle participe à faire de notre théâtre un acte politique. Si nous chantons sur scène, vous nous verrez aussi au détour d'une rue ou d'une manif pour soutenir des travailleurs en lutte, arborant fièrement un grand et beau drapeau rouge. [...] La Compagnie Jolie Môme est une compagnie de théâtre, nous avons créé et joué récemment un spectacle sur l'Empire Romain et l'esclavage, sur la Commune de Paris, des pièces de Brecht, Prévert. »⁴²

Depuis 1983, la compagnie Jolie Môme, comme d'autres en France, parcourt les festivals afin de faire connaître leur art et surtout leurs revendications. Elle prône la gratuité des spectacles et n'hésite pas à investir la rue sans autorisation quitte à se confronter aux autorités de police et d'être accusée de vocifération sur la voie publique. Cette compagnie revendique le fait de n'être ni dans le « in » ni dans le « off » d'un festival pour réaffirmer leur liberté d'expression.

Cependant, toutes les compagnies de théâtre de rue ne revendiquent pas leur

42 Compagnie Jolie Môme, in *Le manifeste Rassemblement international pour un théâtre motivé 2006*, 2006, [en ligne]. Manifeste disponible sur : < http://www.lemanifeste.com/editions/pdf_manifeste2006.pdf >. (page consultée en septembre 2011).

appartenance au théâtre politique. Mais une grande partie des troupes affirment haut et fort leurs revendications, elles solutionnent aussi la notion de gratuité des spectacles, de collectifs, elles offrent aussi (assez souvent) la possibilité aux spectateurs de s'exprimer et de prendre part à la pièce.

Artistes et théâtre politique de nos jours :

Un grand nombre d'artistes à travers le monde « porte » encore aujourd'hui fièrement ce théâtre politique, comme par exemple l'argentin Rodrigo Garcia, dont la plupart des pièces traitent de l'actualité de manière souvent très provocatrice.

« (...) Il ne s'agit pas de faire un art qui montre la réalité de façon plate, il s'agit de questionner notre réalité. Quand Kubrick fait les Sentiers de la gloire, il met en cause la guerre, quand il fait Orange mécanique, il met en cause la violence, quand il fait Lolita, il parle de pédophilie pour la mettre en cause, mais il parle de la réalité, sans détour. Il est essentiel que les artistes aient la liberté de parler du monde qui nous entoure, dans ce qu'il a de violent et d'insupportable. Le réalisateur David Cronenberg dit que les films les plus pessimistes sont en fait les plus optimistes, parce qu'ils mettent en scène la réalité. Sa remarque me fait dire que les films les plus pessimistes sont les films d'Hollywood, où personne ne parle de la réalité. C'est une attitude de démission et de déroute, qui assume tranquillement que les choses aillent tellement mal qu'on n'a plus qu'à parler d'autre chose. Alors que les artistes doivent forcément rester ingénus et croire qu'on peut vraiment changer les choses. »⁴³

Selon lui, les artistes (au sens large) se doivent de changer les choses. Il ne faut pas faire de l'art juste pour faire de l'art, au contraire, il faut que celui-ci dénonce et violente en quelque sorte le spectateur. Pour Garcia, une œuvre se doit forcément d'interroger les consciences et derrière chaque création, l'auteur se doit de questionner la réalité du monde.

Rodrigo Garcia dénonce aussi de manière virulente les dangers de la société de surconsommation, il conteste aussi la mondialisation et la concentration des pouvoirs. Par le biais de son théâtre, il nous montre à quel point l'homme est devenu une victime

43 GARCIA Rodrigo, in interview de Bruno Tackels, *Théâtre de Combat*, date inconnue, [en ligne]. Article disponible sur : http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=6&id=3235&fiche_alias=mouvement >. (Page consultée en mai 2012).

de la société qu'il a pourtant élaborée. Par son art provocateur, il souhaite amener le spectateur vers une nouvelle réflexion et surtout le mettre sur la voie d'une remise en cause sans concession du monde qui l'entoure. C'est ainsi qu'il revendique cette idée au sein de la citation suivante :

« Un homme qui se jette dans le vide
du haut d'une tour en flamme en plein Manhattan
ressent la même cruauté et la même injustice
qu'un homme qui meurt de faim / à Tucuman ou au Rwanda,
victime du libéralisme économique. »⁴⁴

Le dramaturge argentin dénonce ici le libéralisme et les influences néfastes qu'il a sur les hommes d'aujourd'hui. Chacune de ses pièces de théâtre met en garde son public au sujet des méfaits du capitalisme et plus précisément sur le caractère excessif de la société de consommation.

Il critique aussi les médias et notamment la télé-réalité, comme il le fait dans sa pièce intitulée : *A veces me siento tan cansado que hago estas cosas*⁴⁵.

« Il y a une logique belliqueuse dans mon travail, qui est très clairement parti en guerre contre les masses médias. Le concept qui structure le spectacle est la question des médias, et en particulier celle de la télévision. Je voulais parler de ce qui se passe aujourd'hui, de cette télé-poubelle qui me dégoûte et me fait sortir de mes gonds. Et pour en parler, il fallait que je trouve un langage très fort, avec des mots qui soient à la hauteur de mon dégoût. Pour parler de cette chose que je déteste, il fallait que je trouve un langage et une forme également détestables, pour être à la hauteur de ma détestation. Comment parler de ce non-sens télévisuel sans s'engager pleinement dans l'absence de sens ? Cette folie représentée est la seule façon d'être à la hauteur de ce qui est dénoncé. »⁴⁶

Il n'est pas le seul à faire actuellement du théâtre politique, l'artiste Yougoslave Sonia Ristic à travers sa pièce de théâtre intitulée *Sniper avenue* nous parle avec beaucoup d'émotion et de conviction de l'histoire d'une famille Bosnienne pendant les quatre années de guerre à Sarajevo. Ce texte est la preuve qu'émotion et théâtre politique peuvent parfaitement cohabiter.

44 GARCIA Rodrigo, *Agamemnon*, Les Solitaires Intempestifs, 2004, Besançon, p.31.

45 Traduction française : « Parfois je me sens si fatigué que je fais ces choses ».

46 GARCIA Rodrigo, in interview de Bruno Tackels. Source déjà citée.

Dans ses projets de création, Sonia Ristic aime partager son travail d'écriture avec le public, des scolaires, ou avec des détenus, comme par exemple en 2013 à la maison d'arrêt de Villepinte. Les sujets qu'elles abordent sont souvent liés au contexte socio-politique, souvent grave, mais toujours avec un fond de poésie et d'utopie, comme elle l'explique dans la citation suivante :

« J'ai envie de parler du monde ouvrier précisément, plus que du monde du travail en général. Mais ce microcosme auquel je m'attache est aussi la trame sur laquelle se greffent tant d'autres thèmes : les migrations, le rapport au politique, la condition féminine – pour ne nommer que les plus évidents. Ce sera du théâtre. Il y aura de l'utopie et du rêve, sans aucun doute. Il y aura du rire. Et de la poésie. Je le souhaite. »⁴⁷

D'autres auteurs tels que l'Israélien Hanokh Levin, dont les premières pièces sont des satires politiques écrites en réaction au besoin de pouvoir des hommes, témoignent aussi de la vigueur contemporaine du théâtre politique. Il utilise son art pour montrer son analyse de la guerre. Levin est un auteur qui a déclenché de grandes polémiques en Israël, alors que ses satires politiques sont destinées à ouvrir les yeux des spectateurs sur les méfaits de l'occupation de territoires. La perception de ses œuvres illustre bien le fait que ce théâtre est souvent très mal compris.

Cette esthétique de la résistance est encore bien présente en Israël, en Palestine et en Iran où le théâtre conserve encore une incroyable dimension contestataire, car les médias (notamment Internet, la télévision ou le cinéma) ne prennent pas encore totalement le dessus sur la société. Mais il faut garder en tête que tout théâtre politique n'est pas nécessairement un art de contestation, cependant c'est un paramètre qu'il ne faut pas nier ou minimiser.

Le théâtre est aussi souvent utilisé pour parler d'une cause commune, comme c'est par exemple le cas des théâtres féministes, mais aussi du mouvement Queer, pour ne citer que ces deux exemples. Cependant, ce sont des théâtres restrictifs et de ce fait en se limitant à une cause, on ne peut pas les définir comme appartenant au théâtre

47 RISTIC Sonia, in Programme culturel de: *Écrivains en Seine-Saint-Denis*, mai 2013, [en ligne]. < https://www.seine-saint-denis.fr/spip.php?page=imprimer&id_article=1420 >. (Page consultée en juin 2013).

politique qui est quant à lui dans un questionnement beaucoup plus global.

Certaines pièces de théâtre contemporain soulèvent aussi des débats de sociétés souvent tabous. Prenons par exemple le cas de la dramaturge Hélène Cixous, qui a pour le Théâtre du Soleil, écrit des pièces contenant des messages politiques souvent très forts (scandales contemporains) et polémiques. Ses textes sont souvent marqués d'une dimension politique et aussi d'humaniste.

Par exemple dans sa pièce intitulée *La ville parjure ou le réveil des Érinyes*⁴⁸, Hélène Cixous nous parle de l'affaire du sang contaminé (des années 80-90) par le biais de la métaphore. Avec cette œuvre de théâtre, elle pose la question « gênante » de la responsabilité du politique et aussi des politiciens à l'heure du scandale du sang contaminé.

« Un jour, des agneaux apprennent à leur corps défendant que leurs bergers étaient des loups. Blessés, perdant leur sang, ils agonisent. Quoi, ceux qui les soignaient les ont tués ? Non ?! Si ! Qui peut imaginer cela ? Nous-mêmes qui voyons les victimes s'éteindre une à une, c'est avec crainte et stupéfaction que nous sommes contraints d'admettre le pire : des bergers égorgeurs. [...] Et si ce crime étrange et monstrueux était justement né de notre époque ? Justement des nombreuses injustices et injustesses enchevêtrées de notre propre temps ? N'est-il pas le symptôme de la nouvelle maladie du royaume ? »⁴⁹

Au sein de cette citation, nous pouvons voir que sous les traits de la métaphore et aussi en s'inspirant de la tragédie (thématique et forme), l'auteur nous parle du scandale du sang contaminé.

Cette pièce de théâtre, n'est pas la seule à détenir un message politique fort. La démarche d'Hélène Cixous d'une manière générale et surtout artistique, est empreinte d'un engagement constant. Ainsi, pour écrire en 2003 pour le Théâtre du Soleil la pièce intitulée *Le Dernier Caravansérail* (Odyssées), elle a fait le choix d'écrire directement son texte à partir d'entretiens de réfugiés.

48 Texte qui date de 1994.

49 CIXOUS Hélène, *La ville parjure ou le réveil des Érinyes*, Éditions Théâtrales, Collection Théâtre du Soleil, Paris, 2010, p.36.

En abordant le travail d'Hélène Cixous, nous ne pouvons omettre de parler du Théâtre du Soleil et de sa principale fondatrice Ariane Mnouchkine. Cette compagnie tout à fait particulière de théâtre prend naissance en 1964 aux portes de Paris. C'est une SCOP⁵⁰, et ainsi, par principe d'égalité chacun des membres de la troupe perçoit le même salaire. De plus, il faut souligner le choix du travail collectif comme processus de création. C'est une troupe qui travaille beaucoup sur « l'esthétique » de ses spectacles, mais pas seulement. En effet, elle revendique aussi le rôle essentiel du théâtre au sein de notre société, comme Ariane Mnouchkine le dit au sein de la citation suivante :

« C'est important parce que c'est un lieu de parole, de pensée, d'exploration de la lettre, de l'âme de l'histoire, à une époque où tous ces lieux sont reniés et repoussés. Le théâtre reste un lieu où l'on apprend, où l'on essaie de comprendre, où l'on est touché, où l'on rencontre l'autre — où on est l'autre. »⁵¹

Pour la fondatrice de la troupe, le théâtre est un lieu de questionnements et aussi un espace essentiel de rencontre. Le théâtre du Soleil est aussi très engagé d'un point de vue social. Cependant, Ariane Mnouchkine refuse catégoriquement l'étiquette de militante :

« Je n'aime pas qu'on dise que je suis une militante. Ce mot connote un type d'engagement qui n'est pas le mien. Prendre position, défendre des idées, un idéal est une chose. Militer en est une autre. C'est une action à temps plein. C'est presque une profession. Ce n'est pas la mienne. Je me considère comme quelqu'un qui entend participer à l'histoire de son temps en l'exprimant par des moyens d'abord artistiques. Je suis convaincue, en effet, que chaque citoyen, chaque homme, chaque femme, chaque adolescent peut avoir prise sur le monde : chacun la sienne. »⁵²

Au sein de cette citation, Ariane Mnouchkine explique que l'engagement de l'artiste est totalement différent du militantisme. Selon elle, militer tout en faisant de l'art n'est pas compatible dans son cas. De plus, elle n'a jamais appartenu à un parti politique et c'est d'après elle ce qui incontestablement l'éloigne de l'étiquette militante.

50 Société coopérative ouvrière de production.

51 MNOUCHKINE Ariane, in article de La Croix du Nord, le 20 novembre 1987, [en ligne]. Article consultable sur : < http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/pdf/Feral_tous_th_est_po.pdf >. (Page consultée le 09 juin 2012).

52 *Idem*.

Faire du théâtre politique aujourd'hui, pour de nombreux auteurs contemporains, est aussi une manière d'exercer son devoir de mémoire. C'est souvent le cas des artistes ayant vécu l'exil (forcé ou non) et c'était aussi le cas d'un spectacle comme *Rwanda 94* (dont nous avons déjà parlé précédemment) qui, par le biais de la forme théâtrale exerce le devoir de mémoire du peuple Rwandais.

Le théâtre est un moyen différent pour communiquer et essentiellement échanger sur cette notion importante qu'est le devoir de mémoire. L'engagement de ces artistes va au-delà des thèmes que leurs pièces contiennent. Leurs discours, mais aussi leurs manières de créer (collectif) amènent à les rapprocher du courant du théâtre politique. La création collective comme méthode de production théâtrale collecte les différentes propositions créatives du groupe.

Aujourd'hui, le théâtre politique est un tout, il encadre le contenu de l'œuvre, mais aussi les conditions de production et le discours de l'artiste. La réception de l'œuvre est aussi un critère important, en effet pour que cette création appartienne au domaine du théâtre politique, il faut qu'elle fasse débat (mais pas forcément scandale). Nous nous devons de préciser que l'analyse du théâtre politique, porte aussi sur les rapports de l'art dramatique au(x) pouvoir(s), ainsi qu'aux forces du marché. Il est étudié en tant qu'institution, mais aussi comme lieu privilégié dans la cité, il est un espace d'échanges avec les publics, un lieu propice au collectif de création. Du statut du comédien à la place du texte en passant par la création, c'est l'actualité qu'il s'agit d'interroger, sa dimension globale, c'est-à-dire présente et passée.

Wajdi Mouawad et son théâtre :

Le dramaturge Wajdi Mouawad ne semble pas échapper à cette règle. Ses pièces parviennent à poser des questions (directement ou indirectement politiques), à ouvrir un débat politique ou du moins de société sans donner des solutions toutes faites, sans jamais proposer une idéologie.

Dans le monde du théâtre contemporain, il endosse parfois le rôle d'agitateur

social notamment en provoquant les médias ou les hommes politiques de son pays par le biais de missives assassines : « *L'étonnement s'inscrit parfois dans la colère. Chez moi, du moins, il s'y inscrit souvent.* »⁵³. La plupart de ses œuvres paraissent comme revendicatrices, la majorité d'entre elles comporte des messages de révolte, d'espoir, teintés d'humour, mais aussi de dérision. Cependant, cet artiste, comme nous avons déjà pu le dire précédemment, rejette constamment l'étiquette d'artiste engagé.

Le dramaturge québécois, par son théâtre, exerce sans cesse un devoir de mémoire par rapport à son pays d'origine, c'est-à-dire le Liban, mais également par rapport à tous les pays qui ont pu connaître la guerre, car selon lui tous les conflits se ressemblent. De ce fait, il y a aussi une base commune en ce qui concerne la notion de devoir de mémoire.

Depuis quelques années, Wajdi Mouawad est devenu une figure incontournable de la scène québécoise et mondiale. Son théâtre s'est imposé par sa puissance esthétique, mais aussi par les idées et surtout les combats que ses textes véhiculent : dénonciation de la guerre, illustration du viol comme arme de guerre, les violences faites aux femmes, les guerres fratricides, la résistance terroriste, l'identité. Sa conception du théâtre est avant tout philanthropique, il faut aussi souligner que l'empathie est au cœur de tout son discours.

C'est aussi un artiste qui aime ouvrir le débat sur ses pièces, mais aussi sur l'actualité. Agir hors de la représentation et de la création est essentiel pour lui. Parfois, sa « trop » grande ouverture sur le débat amène une partie de son auditoire à se méfier. En effet, pour beaucoup Mouawad fait de la communication, « manipule » pour « vendre » au mieux ses spectacles.

Sa manière de créer est elle aussi particulière, il revendique sans cesse le fait de créer ses pièces de manière collective, quitte à prendre des risques financiers importants. Il prend le temps de débattre et de discuter avec toute son équipe de travail.

53 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op.cit., p.25.

Dans la citation suivante, il utilise l'image d'une main pour définir ce groupe :

« Ce théâtre est comme une main. Il y a le pouce. Une main, sans un pouce, on ne peut rien faire parce que c'est le pouce qui nous a sorti de l'animalité, c'est ça qui a permis l'outil, qui a permis beaucoup de choses. C'est l'âme. Pour moi, c'était Jacob, Paul Buissonneau, Pierre Bernard, Louison Danis, Louise Latraverse, c'était le pouce. L'index, c'est l'équipe, c'est celle qui indique, celle qui dit, il faut une affiche là, il faut réparer le tuyau de plomberie ici, il faut accueillir les spectateurs là, là et là. Les artistes, c'est le doigt d'honneur. C'est eux qui font fuck you, mais c'est aussi le doigt central, c'est le doigt le plus important, c'est pour eux qu'on est là. C'est eux qui sont les maîtres du lieu. L'âme, l'équipe et l'artiste sont capables de prendre l'outil dans la main, la toupie, pour la faire tourner. Si un des trois manque, la toupie ne peut pas tourner ou plus difficilement. Les trois ensemble, l'âme, l'équipe et les artistes peuvent faire tourner une toupie, qu'on appelle un spectacle. On fait ça pour qui, pour le quatrième doigt, l'annulaire, là où on met l'anneau, ceux avec qui on se marie, le public. C'est pour eux. Eux, ils n'ont pas besoin de faire tourner la toupie, ils sont là pour regarder. Et ce petit doigt, c'est une chose qui, si elle n'était pas là, on aurait l'impression qu'il manquerait quelque chose à la main, et bien, c'est tout l'environnement du théâtre, ce sont les voisins, c'est le petit arbre qu'on a planté, le jardin, le lieu, la beauté du lieu, l'infrastructure du lieu. »⁵⁴

Wajdi Mouawad place chaque membre de l'équipe de théâtre sur un même pied d'égalité. Pour lui, c'est un tout indissociable, la notion de hiérarchie est inexistante.

L'un des buts du théâtre (en règle générale) est de remettre celui-ci au cœur de la vie, pour aider le spectateur à mieux déchiffrer le monde qui l'entoure et l'inciter à agir pour le transformer. Dans le cas de Wajdi Mouawad, il semble que la question sociale englobe toujours toutes les autres, l'œuvre devient ainsi le miroir de ses idées et de son engagement. Mais peut-on dire que le théâtre du dramaturge québécois soit pour autant « politique » ? Pourquoi rejette-t-il toute appartenance à ce courant artistique ? C'est essentiellement la polysémie du terme politique ou engagement qui dérange cet auteur passionné par les mots.

Organisation de la réflexion :

Au sein de cette thèse, nous verrons en quoi l'art de Wajdi Mouawad est profondément ancré dans le théâtre politique, nous distinguerons les « nuances » qu'il apporte à cette « étiquette » et nous essayerons d'en déterminer les raisons directes et

54 MOUAWAD Wajdi, in *Wajdi Mouawad et l'insatiable soif de l'infini*, de Anne-Catherine Rioux, date inconnue, [en ligne]. Article disponible sur: <<http://gestion.avalorix.com/cas/leadership-et-comportement-organisationnel/wajdi-mouawad-linsatiable-soif-de-linfini/>>. (Page consultée en novembre 2013).

indirectes. Il s'agit ici d'aborder ce sujet sous l'angle de la sociologie de l'art et de culture.

« La sociologie des arts et de la culture prétend donc produire une connaissance sociologique du champ social particulier, spécifique (ce qui, bien entendu, doit être démontré) où se déploient dans une série d'interactions sociales qu'il s'agit de décrire, analyser, comprendre, voire expliquer, des hommes (artistes, amateurs, collectionneurs, galeristes, conservateurs, experts, chercheurs, public), des objets (dits « œuvres d'art », mais aussi objets techniques), des institutions sociales (musées, salles de concert, festivals.), des politiques (dites « culturelles », municipales, régionales, nationales ou internationales), des forces économiques (industries culturelles, concurrences internationales, marchés), et des représentations, idéologies, systèmes de valeurs ». ⁵⁵

Il convient enfin de préciser la structure de notre travail. Cette recherche s'articule en trois chapitres. Un premier intitulé : Les liens du théâtre de Wajdi Mouawad avec celui des « pères » du théâtre politique. Un second : La « politisation » au sein du travail de Wajdi Mouawad ? Et un troisième : La non-revendication « d'un théâtre politique » ou du moins engagé ?

Dans un premier temps, nous verrons les points communs qui peuvent exister entre Wajdi Mouawad et les trois pères du théâtre politique (Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Arthur Adamov). Piscator pour l'aspect scénique, Brecht pour un aspect plus « intellectuel », c'est-à-dire plus théorique notamment en ce qui concerne le procédé de distanciation et la notion de théâtre épique et enfin Adamov du point de vue du texte et de ses choix thématiques. Au-delà des grands axes de comparaisons avec les trois « pères » du théâtre politique, nous verrons d'autres aspects « humains », qui peuvent souligner les points communs qui existent entre les trois artistes et Wajdi Mouawad. Nous nous attarderons à chaque fois sur le point de « l'exil », qui chez les quatre hommes, est un marqueur essentiel au sein de leur travail et plus particulièrement sur le point précis de la notion de politique. Cette première partie cherchera aussi à décrire les contextes dans lesquels les œuvres de ces artistes ont été diffusées. Elle s'appuiera sur des documents de différentes natures : extraits de pièces de théâtre, photographies de mise en scène, sources littéraires, bibliographies.

⁵⁵ PÉQUIGNOT Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Éditions L'Harmattan, Collection Sociologie des Arts, Paris, 2007, p.17.

La seconde partie de cette thèse, se focalisera essentiellement sur la « politisation » au sein du travail de Wajdi Mouawad, c'est-à-dire ses prises de position dans ses créations, mais aussi l'attitude « violente » qu'il peut avoir envers certaines institutions, ainsi qu'à l'encontre des médias et des politiciens de son pays. Nous étudierons les différents points qui peuvent rendre le travail de Wajdi Mouawad politique, malgré le refus de l'artiste d'appartenir à ce mouvement. Nous passerons aussi en revue les nombreuses provocations du dramaturge québécois, envers les commanditaires de théâtre, ses contemporains, mais aussi ses compatriotes canadiens. Nous parlerons aussi de ses diverses collaborations avec des artistes se revendiquant du théâtre politique. Enfin, nous verrons aussi les sujets de ses diverses pièces de théâtre qui orientent son art dans la direction du théâtre politique engagé. En abordant l'analyse textuelle, nous étudierons en quoi ses principaux textes sont porteurs d'idées, de messages politiques, mais aussi de débats qui dans la société actuelle peuvent être encore très tabous et même parfois très subversifs. Cette seconde partie, montrera globalement en quoi, dans le monde du théâtre contemporain, Wajdi Mouawad peut être grinçant et extrêmement subversif dans cet univers théâtral qui peut parfois sembler terriblement « sclérosé ».

Enfin, la troisième partie s'attachera quant à elle à montrer la non-revendication (quasi-constante) de l'auteur d'appartenir au courant du théâtre politique. Nous constaterons en quoi certaines de ses réserves face à cette forme de théâtre, soulignent au contraire l'appartenance de son art à cette catégorie particulière. Cette partie portera principalement sur les nuances que l'artiste québécois apporte face à son engagement, sur sa manière de jouer avec les mots, mais aussi sur les définitions parfois assez « personnelles » qu'il donne aux mots. Pour conclure cette troisième partie, nous comparerons rapidement son travail à celui d'Antonin Artaud et de son « théâtre de la cruauté ». Cette troisième partie a pour objectif de montrer les contradictions qui sont propres à Wajdi Mouawad et aussi de se questionner sur le pourquoi du rejet de cette notion de théâtre politique ? Quelle(s) définition(s) l'artiste québécois donne-t-il à celui-ci ? Quelles différences fait-il, entre théâtre politique et politique ? Actuellement, comme Wajdi Mouawad semble le sous-entendre, faut-il faire partie d'un parti, d'une idéologie précise, d'un groupe politique, pour faire du théâtre politique ?

PREMIER CHAPITRE :

**Les liens du théâtre de Wajdi
Mouawad avec celui des
« pères » du théâtre
politique.**

Introduction

Quand on évoque les « pères » du théâtre politique, il s'agit en règle générale de parler d'Erwin Piscator plus particulièrement pour la mise en scène et aussi de Bertolt Brecht pour ses textes, son « théâtre épique », et d'une manière générale concernant ses théories sur l'art dramatique. Dans le cas suivant, nous considérons aussi Arthur Adamov comme étant l'un des « pères » de ce courant théâtral, car par le choix de ses thématiques, mais aussi au vu de ses prises de position, il a lui aussi marqué l'histoire de ce mouvement artistique bien particulier.

« [...] chez Piscator, chez Brecht, les thèmes essentiels se retrouvent, différemment nuancés : le charisme attribué à une classe, érigée en spectateur actif privilégié, l'assimilation de la représentation en meeting ou à une manifestation collective politique, en renonçant à toute espèce de psychologie. Chez tous ceux qui, aujourd'hui encore, défendent une idéologie théâtrale comparable, ces éléments essentiels apparaissent. »⁵⁶

Malgré la « réserve » du dramaturge Wajdi Mouawad à l'égard du théâtre politique et de ses fondateurs, de nombreux points communs existent entre lui et les trois pères de cette forme particulière d'art. Cet artiste québécois a pour principe de dire que l'objectif du théâtre n'est pas d'être « purement » politique, cependant il insiste sur la violence du message que celui-ci doit contenir :

« Je ne cherche pas à sauver le monde, mais à rien d'autre que de faire une pièce limpide et transparente, afin que le spectateur soit entièrement submergé. C'est ainsi que la beauté de la pièce révèle ses messages, même les plus violents. C'est un dialogue avec le public. De là, donc, peut surgir beaucoup de choses. »⁵⁷

Lorsqu'il écrit (ou met en scène) une œuvre, il ne cherche pas foncièrement à changer le monde, mais seulement à faire une pièce simple, claire, qui va réussir à

56 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.515.

57 MOUAWAD Wajdi, *Conversation sur le théâtre avec émotion*, Interview de DUBOIS Laure, in Evéne.fr, octobre 2006, [en ligne]. Interview disponible sur : <http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> >.
(Page consultée le 15 février 2008).

toucher le public en son for intérieur. Cependant, les textes, mais aussi les mises en scène doivent contenir un message qui peut être « violent », le principal est qu'il parvienne à atteindre le spectateur, à interroger celui-ci, à le mettre en interaction avec le plateau de théâtre. Dans cette citation, il ne précise jamais si le propos peut être politique ou non.

Cependant, nous pouvons constater que les thèmes des pièces de Wajdi Mouawad sont souvent graves, bien ancrés dans l'actualité et notamment dans le politique et les faits de société de son époque. Parmi ses sujets de prédilection, nous pouvons trouver, la guerre, le terrorisme, la violence, la quête identitaire, ainsi que la lutte des femmes à travers le monde, mais aussi le rêve.

De plus, il intervient souvent dans le domaine de la politique au Canada en prenant à partie par exemple la ministre de la Culture, notamment par le biais d'une lettre ouverte (cf **Annexe 1** : « *Le torse de Cassandra* » page 514). Il s'affirme aussi en s'opposant à la politique d'armement de son pays ou encore en donnant son avis sur la lecture publique du Manifeste du front de libération du Québec, pour ne citer que ces exemples de prises de position.

Dans son pays, Wajdi Mouawad est un artiste très impliqué dans la vie politique, il utilise la presse pour faire part de ses opinions et de ses mécontentements, c'est l'une des raisons pour lesquelles il est intéressant de voir les rapports qui existent entre son travail et celui des pères du théâtre politique. Il est important de prendre en compte l'œuvre d'art ainsi que sa perception, mais aussi il ne faut jamais perdre de vue son créateur :

« L'art continue le dynamisme social par d'autres moyens. En un mot, si au lieu de considérer le social comme une réalité statique, on le considère comme une réalité dynamique, le producteur d'art est celui, qui par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'artiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés. »⁵⁸

58 BASTIDE Roger, *Art et société*, Édition Payot, Collection Bibliothèque scientifique, Paris, 1977, p.93.

Dans ce premier chapitre intitulé, *Mouawad et les pères du théâtre politique*, nous verrons dans un premier temps les points communs qui existent entre Wajdi Mouawad et Erwin Piscator. Au sein de cette première partie, nous verrons rapidement qui est Erwin Piscator en contextualisant son travail. Nous ferons ensuite le choix de comparer les deux artistes principalement sur leurs conceptions de la scène, mais aussi sur l'origine de leurs travaux et sur d'autres aspects, comme par exemple, l'exil qui chez les deux artistes reste un marqueur essentiel dans leurs théâtres respectifs. Pour faire au mieux le parallèle entre le travail de mise en scène des deux concepteurs, nous ferons le choix d'illustrer cette partie par des photographies ainsi que des illustrations.

Dans un second temps, nous comparerons le dramaturge québécois avec le père de la théorie de la distanciation. Nous verrons qui était Bertolt Brecht et ses conditions de travail. Nous mettrons aussi en parallèle Wajdi Mouawad et le dramaturge allemand sur les principes du théâtre épique, de l'effet de distanciation et aussi au sujet de l'originalité des textes. De la même manière que pour la comparaison avec le théâtre d'Erwin Piscator, nous verrons des éléments plus personnels de leur vie respective qui peuvent « relier » les deux hommes de théâtre.

Enfin, la troisième partie portera sur un comparatif avec Arthur Adamov du point de vue du texte et plus précisément des thèmes abordés par les deux auteurs. Nous verrons pour commencer l'histoire d'Adamov afin d'aborder les comparatifs entre Mouawad et lui sur des sujets plus intimes pour chacun, comme l'exil, mais aussi sur l'importance du langage et de la notion de rêve dans le théâtre qui sont à leurs manières porteurs de politique.

Le but de ce premier chapitre est de mettre en parallèle le travail et l'activité culturelle de Wajdi Mouawad avec celui de trois importants représentants du mouvement de théâtre politique, c'est-à-dire Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Arthur Adamov. Cette partie est aussi l'occasion de poser les jalons de ce mouvement théâtral et plus globalement culturel.

Il s'agit au sein de ce premier chapitre de comprendre les différents questionnements et pratiques de ce théâtre politique des auteurs passés afin de comprendre les liens et aussi les interactions qui existent avec un auteur actuel. Il est essentiel d'avoir recours aux principaux « acteurs » (passés) de ce courant artistique tout à fait particulier.

I. Les rapports de Mouawad à l'œuvre de Piscator : une « renaissance » du théâtre.

Les rapports entre Erwin Piscator et Wajdi Mouawad sont multiples, c'est ce que nous verrons au sein de cette section. Avant de commencer cette étude, nous allons parcourir en quelques points les particularités biographiques du dramaturge et scénographe allemand.

« Les principaux éléments d'une doctrine d'un théâtre révolutionnaire se trouvent formulés par l'Allemand Erwin Piscator (1893-1966), metteur en scène à la Volksbühne de Berlin. La mission de ce théâtre, précise-t-il, « consiste à prendre la réalité comme point de départ, à intensifier le désaccord, pour en faire un élément d'accusation, et à préparer ainsi la révolution et l'ordre nouveau ». »⁵⁹

Piscator est né près de Wetzlar⁶⁰ en Allemagne dans une famille protestante. Très tôt, son goût pour l'art de la scène s'éveille et plus particulièrement concernant le travail d'acteur et aussi de metteur en scène. Pour parvenir à ses fins, il étudie à Munich et devient dans un premier temps acteur.

Ensuite à partir de 1917, il est de plus en plus actif dans le monde de l'art dramatique et prend la direction d'un théâtre aux armées⁶¹. C'est à cette même époque qu'il prend conscience des antagonismes sociaux qui peuvent exister et plus particulièrement il s'éveille à la notion de lutte des classes.

Juste avant la fin de la guerre, il est mobilisé au front et c'est à partir de ce moment qu'il devient antimilitariste. C'est bien cette idée qu'il confesse en 1929 dans son ouvrage intitulé *Le théâtre politique*, la guerre « scelle de façon indissociable » son

59 VEINSTEIN André in DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André, *Le Théâtre*, Éditions Larousse, Collection Encyclopoche, Paris, 1976, p.59.

60 Ville située dans le Land de Hesse.

61 Spectacle en tournée, réservé aux soldats en zone de combat.

« engagement politique » ainsi que sa « vocation théâtrale ».

En 1918, il continue activement son travail artistique, il évolue notamment parmi les Dadaïstes Berlinoïses⁶². C'est à partir de cette période qu'il adhère officiellement au Parti communiste et qu'il fait le choix de militer par le biais du théâtre et de l'art. Il souhaite désormais mettre la scène au service de l'action révolutionnaire en faisant usage d'un répertoire composé uniquement de drames collectifs. Il désire faire partager des œuvres qui sont reliées à l'histoire immédiate et interprétées par des non-professionnels pour donner une impression plus réaliste. Piscator fait désormais le choix de s'adresser exclusivement à un public composé de prolétaires dont il prétend pouvoir éclairer la conscience (politique principalement). À son avis, le théâtre doit être un outil de libération culturelle des masses prolétariennes. Cet art doit impérativement être conforme aux exigences du socialisme révolutionnaire.

Selon Piscator, un projet d'une telle dimension demande des moyens, comme par exemple la mise en œuvre de nouveaux moyens de communications cinématographiques, mais aussi architecturaux. Le but est de renouveler l'espace scénique traditionnel. Sa notoriété s'affirme rapidement, il travaille aussi avec les mouvements d'Agit'prop. Plus il avance, plus il œuvre en étroite collaboration avec le Parti Communiste.

Après la Première Guerre mondiale, il crée son propre théâtre Proletarische⁶³, expérience qui dure de 1919 à 1922, puis il continue cette même expérience dans diverses salles de spectacle. En 1929, il publie *Das politische Theater (Le théâtre politique)* qui est encore aujourd'hui un ouvrage de référence dans le domaine de l'art et plus particulièrement du théâtre politique.

Durant sa vie, il va beaucoup voyager, ainsi il va vivre durant quelques années en Union soviétique, puis en France et ensuite à New-York où il fonde le Dramatic

62 Les principaux membres de cette branche berlinoise sont : Raoul Hausmann, George Grosz, Richard Huelsenbeck.

63 Le Théâtre Prolétarien.

Workshop⁶⁴. Finalement, il fuit le Maccarthysme en 1951 et rentre en Allemagne de l'Ouest.

En 1962, il est nommé directeur du Freie Volksbühne⁶⁵ à Berlin-Ouest. Erwin Piscator a présenté, comme premier spectacle, la pièce très controversée qui a pour titre *Le Vicaire* (par Rolf Hochhuth⁶⁶). Ce texte traite du Pape Pie XII et de la délivrance prétendument négligée des Juifs italiens des chambres à gaz nazies.

Erwin Piscator est le père de la formule même de « Théâtre Politique », bien que dans son cas, il faut plus précisément parler de « théâtre prolétarien ». Cette forme d'art peut aussi exiger un bouleversement des formes théâtrales d'un point de vue scénique (interventions de projections d'images, du cinéma, de jeux de lumière, d'ombres, importance de l'architecture de la scène...). C'est à ce titre qu'il prend place dans l'évolution de la mise en scène et c'est justement en ce sens que Piscator élabore les principes mêmes de son théâtre politique.

À partir de 1920, dans le contexte d'une Allemagne rongée par le chômage et l'inflation, il tente de faire un théâtre dont les multiples effets (notamment techniques) déboucheraient sur une prise de conscience de la vie sociale et politique. Pour aboutir à une prise de conscience du public, il multiplie le recours à de tels procédés « techniques » (ou nouvelles technologies) tels que les haut-parleurs, les ombres chinoises, les scènes tournantes (nouvelles architectures scéniques), les projections sur scène (de slogans, de photographies, de documents divers...), mais aussi les séquences cinématographiques. Ainsi, par l'usage de ces divers procédés, le scénographe tend à représenter au plus juste la réalité contemporaine qui à son époque est celle des masses populaires.

Par le biais de ce que l'on nomme aujourd'hui les « nouvelles technologies », il souhaite captiver le public (ou du moins à retenir un maximum son attention). Il désire

64 École d'art dramatique.

65 Traduction : Théâtre Libre du Peuple.

66 Écrivain et dramaturge allemand controversé.

donner à la scène un pouvoir quasi-hypnotique pour « instruire » le spectateur, afin de l'amener à plus s'intéresser au propos du spectacle. Mais surtout, en tant que membre du Parti communiste, il doit mettre son théâtre au service de la révolution, l'art doit avoir pour mission « d'agiter » l'esprit des spectateurs dans une même direction qui est celle d'un monde nouveau régi par le socialisme révolutionnaire.

Par l'utilisation de divers moyens techniques, Erwin Piscator cherchait à traduire sur scène le destin des masses opprimées. Selon lui, le sujet de la nouvelle dramaturgie qu'il élabore ne doit plus se concentrer sur l'individu et son destin personnel (et particulier), mais plutôt viser l'individu au sein d'un espace, d'une société. C'est par le biais des nouvelles technologies que l'artiste comptait représenter cette société en constante évolution.

Ainsi, il est l'un des pères fondateurs du « Théâtre Prolétarien », c'est-à-dire d'un théâtre qui est fait pour les prolétaires et qui n'est ni plus ni moins qu'un instrument d'agitation et de propagande. Piscator voulait aussi faire de ses créations un miroir de l'actualité et ainsi une sorte de journal quotidien qui au fil de l'actualité devait se renouveler en permanence.

Ce metteur en scène allemand est l'un des premiers à vouloir « dévouer » (réellement) son théâtre au service des mouvements révolutionnaires⁶⁷ de l'époque. Il est souvent accusé à tort d'être « un maniaque de la technique », cependant il a ouvert à la mise en scène des voies nouvelles, largement empruntées depuis, mais il a aussi fortement contribué, à sa façon, au renouvellement de l'écriture dramatique par le biais du « scénique ».

Le rôle principal du théâtre politique est selon lui, de garder mobilisés tant les soldats du front que ceux restés derrière, c'est cette image dont il se sert dans son ouvrage théorique intitulé *Le théâtre politique*. Cet art doit donc servir à garder tous les esprits mobilisés (actifs) afin que les masses ne tombent pas dans l'attentisme, c'est-à-

67 Dans son cas, il faut redire que c'est le marxisme qui le guide.

dire dans l'attente passive de nouvelles opportunités. Il faut donc que l'art dramatique endosse l'engagement politique qui lui est attaché. Il doit servir à captiver les spectateurs sur les problèmes de la société et dans le cas de Piscator, sur les vices qui sont le propre de la bourgeoisie du début du XX^{ème} siècle. D'un point de vue scénique, il est l'un des plus grands réformateurs du théâtre de son époque et même de son siècle. Jusqu'à sa mort en 1966, il demeure un homme de théâtre important d'un point de vue international.

À sa manière, Wajdi Mouawad participe lui aussi activement à une renaissance du théâtre, mais surtout au niveau de la conception de l'écriture, bien que le dramaturge canadien tende de plus en plus vers un renouvellement de la scène par le biais de l'utilisation des nouvelles technologies (avec par exemple des projections d'images, des films, des sons...).

Son objectif principal est de créer un théâtre ouvert qui tienne compte du spectateur. Il souhaite aussi que sa dramaturgie offre à son public un témoignage authentique de l'existence humaine tant par les mots que par les images. Wajdi Mouawad apporte par sa dramaturgie une poésie « personnelle » du langage. La structure très narrative de ses pièces, contient aussi une grande abondance de possibilités dramatiques. De plus, l'usage de la musique, de la danse contemporaine, mais aussi aux divers moyens techniques qu'il a à sa disposition ouvre son théâtre vers d'autres domaines comme Erwin Piscator l'avait fait auparavant avec l'utilisation de diverses techniques.

C'est surtout à travers des spectacles tels que *Ciels* et *Seuls* que l'émergence des nouvelles technologies au sein du travail du metteur en scène canadien se fait le plus sentir.

Dans *Ciels*, l'utilisation de ces nouvelles techniques est même incluse au sein du texte, plus particulièrement dans les didascalies. Dans *Seuls*, l'utilisation de tels procédés est omniprésente dans la mise en scène, mais non dans le texte. Par exemple, il

Il y a un important jeu de projection de l'image du personnage principal participant à montrer la division du corps et de l'esprit. L'usage de ces divers procédés ajoute et précise le message contenu dans le texte.

Le théâtre de Wajdi Mouawad participe à une renaissance de celui-ci, aussi bien au niveau de la forme que du fond. Au cours de ces dernières années, cet artiste québécois s'est fait remarquer à de nombreuses reprises par le caractère unique de son esthétique théâtrale qu'il renouvelle constamment. Son travail de création et de mise en scène, s'oriente de plus en plus vers l'utilisation des nouvelles technologies, ce qui commence à effacer peu à peu l'acteur du spectacle. Le comédien ne devient plus le seul point d'ancrage, tant les « innovations » de mise en scène prennent parfois le dessus.

Concrètement, à des époques bien distinctes, Wajdi Mouawad et Erwin Piscator amènent par leurs propres conceptions du théâtre, une « renaissance » de celui-ci et ils ouvrent tous deux de nouvelles pistes au monde de l'art théâtral.

A. Un théâtre né de la guerre.

Comme nous allons le voir dans cette partie, le théâtre d'Erwin Piscator est incontestablement né de la guerre, tout comme celui de Wajdi Mouawad. Pour le dramaturge allemand, il s'agit de la guerre de 14-18 et dans le cas de l'artiste québécois le point d'ancrage est la guerre du Liban.

Erwin Piscator concevait le théâtre comme étant un média à visé pédagogique, tant pour enseigner la politique, que l'histoire et plus particulièrement la guerre, comme il le développe dans son ouvrage majeur de 1929 intitulé *Le théâtre politique*. Pour Wajdi Mouawad, le théâtre est lié au domaine du devoir de mémoire et de ce fait intimement relié à la notion de guerre. Il utilise notamment l'art pour aborder le sujet du

terrorisme, ainsi que celui de la guerre.

Le théâtre politique d'Erwin Piscator avait pour but de lutter contre la guerre et ainsi promouvoir la paix, idée qu'il expose au sein de son livre *Le théâtre politique*⁶⁸ : « (...) toutes mes mises en scène avaient pour but de lutter contre la guerre, pour une société plus juste et un accord entre les nations. »⁶⁹. Pour le scénographe allemand, cet art devenait aussi l'opportunité d'aborder ce thème tabou de la guerre, mais aussi le sujet plus large de la justice et de l'égalité. Le spectacle devait en quelque sorte faire la « leçon » aux publics.

Selon le metteur en scène allemand, son histoire personnelle commence avec la guerre, alors cela sera aussi le cas pour son théâtre :

« (...) je note que ma chronologie commence le 4 août 1914 et que la guerre a été mon école. On m'opposait à cette époque un continuel « il-ne-faut-pas-encore-en-parler », parce que les blessures étaient encore trop récentes, et brusquement le refrain devenait : « il-ne-faut-plus-en-parler », parce qu'il était déjà trop tard... »⁷⁰

Erwin Piscator, explique dans cet extrait que son théâtre est né face à ce refus de parler de la guerre, tant le traumatisme était profond. Pour lui, si les blessures causées par celle-ci étaient trop fortes, il fallait en parler afin de les exorciser, il devait aussi en faire part au public afin que cette guerre ne soit pas vaine.

Il s'agit très clairement pour lui d'affirmer sa volonté que la société ne répète pas les mêmes erreurs. Cette forme d'art est ici en quelque sorte un moyen de libérer ses craintes, une catharsis, le lieu « idéal » pour faire comprendre aux spectateurs qu'il n'est jamais trop tôt ni trop tard pour remettre les choses en question. La culture des masses apparaît chez lui comme une nécessité, il s'agit ici d'une quasi sociologie de l'éducation marxiste. En effet, au-delà du simple discours sur la guerre, son théâtre véhicule des idéologies, car les spectacles de Piscator imposent le conflit à la manière de Marx en

68 Paru en Allemagne en 1929, et détruite peu de temps après par les nazis lors d'un autodafé.

69 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Éditions de l'Arche, Paris, 1962, p.250.

70 *Ibid*, p.p.250-251.

considérant la guerre comme un conflit de classes.

Chez Wajdi Mouawad, il y a dans chacun de ses textes cette même tentative d'exorciser, de guérir les « plaies » de la guerre et de ne jamais se poser la question de savoir s'il est trop tôt ou déjà trop tard pour en parler. Pour lui aussi, le théâtre est né de la guerre. Dans son cas, c'est celle du Liban qui l'inspire ; pays qu'il a dû fuir avec sa famille durant sa plus tendre enfance. L'art dramatique reste indéniablement pour cet auteur un outil particulièrement efficace pour faire part de son vécu et aussi des non-dits qui entourent ce douloureux sujet des conflits. Au sein de ses différentes pièces, l'artiste québécois s'interroge sur la guerre et aussi sur ce qui entoure cette notion.

« (...) La guerre, c'est à la fois le collectif et l'intime qui se confondent, entrent en collision. Ma question est de savoir comment être heureux personnellement quand le collectivement ne va pas. L'histoire de notre intime est aussi complexe que l'histoire collective. Dans les histoires que je raconte, je pose les questions : Jusqu'où cela peut aller ? Comment consoler, colmater ? » ⁷¹

Au sein de cette citation, le dramaturge québécois explique que la guerre est pour lui un sujet d'interrogation et de réflexion important dans ses pièces. Il s'agit ici de faire référence à ce que l'on nomme l'inconscient collectif⁷². En effet, cette thématique qui mêle à la fois l'intime et le collectif, l'amène à poser des questions essentielles à travers ses spectacles, comme par exemple : Comment est-il possible d'être heureux dans une société quand l'histoire collective nous « malmène » ?

Sur ce même sujet du théâtre et de la guerre Wajdi Mouawad ajoute :

« Avant d'interroger le rôle du théâtre en temps de guerre, les artistes doivent se poser une question, plus grave. Pour quelles raisons font-ils ce métier ? Je ne pense pas que les membres du Groupe de La Veillée ou du Nouveau Théâtre Expérimental, par exemple, se demandent s'ils doivent continuer de jouer si les États-Unis attaquent l'Afghanistan ? Parce que ces personnes ont toujours fait du théâtre dans l'urgence. Et le théâtre fait dans la nécessité transforme la perte en vie. Au lieu de s'enfoncer dans l'angoisse, le théâtre permet

71 MOUAWAD Wajdi, *Interview de Wajdi Mouawad, de retour à Chaillot!*, sur PREMIERE.fr, le 01 septembre 2010, [en ligne]. Interview disponible sur : <<http://spectacles.premiere.fr/News-Spectacles/Interview-de-Wajdi-Mouawad-de-retour-a-Chaillot-!-2399601>>. (Page consultée le 12 septembre 2010).

72 C'est une notion clé que l'on retrouve dans la pensée de Carl Gustav Jung.

aux gens de s'arracher à leur douleur. »⁷³

Cet auteur québécois explique que selon lui, l'art dramatique permet aux artistes qui le pratiquent de « s'arracher à leur douleur ». Il voit donc dans cette expérience, une sorte de thérapie (individuelle et collective), une approche réflexive que l'absurdité de la guerre amène incontestablement.

Comme nous venons de le voir, le théâtre des deux artistes est né en réaction à la guerre, dans le dessein d'exorciser celle-ci, mais aussi de faire partager cette « expérience » douloureuse avec le public (qu'il connaisse cet état ou non). Pour les deux auteurs, il est nécessaire d'en parler pour prévenir ceux qui n'ont jamais vécu de tels « bouleversements » et pour faire comprendre à ceux qui l'ont vécu qu'il faut en parler maintenant avant qu'il ne soit trop tard.

1. Un besoin « vital » de renouveler la forme théâtrale après la guerre :

Erwin Piscator aimait dire que la génération 1914 était morte pendant la guerre, même si elle n'avait pas réellement péri sous les obus. Après un tel cataclysme, les hommes et le théâtre (très populaire à l'époque) ne pouvaient plus être les mêmes, c'est le constat qu'il fait après la guerre. Wajdi Mouawad, fait aussi ce même bilan à la suite de la guerre au Liban, mais aussi des attentats à New-York du 11 septembre 2001. Pour le dramaturge québécois, de tels cataclysmes convoquent nécessairement un renouvellement du monde et tout aussi impérativement de l'art.

Pour Wajdi Mouawad, la chute des deux tours du World Trade Center le 11 septembre 2001, symbolise la mort d'une génération qui pensait être à l'abri de ce genre de tourments. Selon lui, avant ce point de rupture, cette génération n'avait jamais

73 MOUAWAD Wajdi, interview par BOULANGER Luc, *Quand les hommes vivront d'amour*, in VOIR MONTREAL, le 03 octobre 2001, [en ligne]. Source : <<http://voir.ca/scene/2001/10/03/wajdi-mouawad-quand-les-hommes-vivront-damour/>>. (Page consultée le 20 août 2010).

vraiment vécu de guerre (directe), ni même un événement tragique d'une telle ampleur sur des terres « occidentales ». À l'image de la guerre, la chute des deux tours est selon lui, une sorte d'électrochoc pour un groupe de personnes qui se sentait à l'abri de tout, elle a aussi enlevé une part d'innocence (et d'insouciance) à une génération qui devait sûrement penser que ce genre de cataclysme n'arrivait que dans les livres d'histoire ou dans les pays « pauvres ».

Erwin Piscator insiste sur l'idée que la guerre a volé l'innocence de tous ceux qui ont pu la vivre et pour Wajdi Mouawad ce sont les attentats terroristes du 11 septembre 2001 qui ont « terrassé » cette pureté. À leur manière, chacun possède un point d'ancrage historique précis à la naissance de leur propre théâtre.

Erwin Piscator utilise donc son art pour reconstruire assez précisément l'Histoire, mais aussi pour recomposer symboliquement une génération perdue sous la guerre. Il pense que la vie « du peuple » est certainement marquée par le conditionnement économique et social, de ce fait, l'Histoire est devenue importante dans le théâtre.

Dans son livre intitulé *Le théâtre politique*, à propos de la guerre, Piscator écrit : « (...) la guerre avait englouti tous les souvenirs à la manière d'un gigantesque aspirateur. J'étais contraint « de tout recommencer ». »⁷⁴. Il se sent « chargé » de la mission de reconstruire le théâtre afin de faire ressurgir tous les souvenirs que la guerre a pu faire oublier, « engloutis » comme il le dit. Pour construire sa dramaturgie, il lui faut aussi reconstruire l'Histoire afin de rendre celle-ci plus lisible.

L'artiste québécois ressent aussi ce besoin quasi vital de renouveler la « parole » du théâtre depuis les attentats du 11 septembre 2001. Il parle aussi de cette nécessité de transformation en parlant de la boucherie de la Première Guerre mondiale, mais aussi de la découverte des camps de concentration. Selon lui, à la suite de tels cataclysmes, les hommes ne peuvent plus être neutres, ils sont dans l'obligation de reprendre les rênes de

74 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, *Op.cit.*, p.19.

leur destin, ils doivent impérativement « reprouver » leur propre « humanité » suite à de telles « boucheries » humaines. Pour Wajdi Mouawad tout reste à prouver et à faire suite à de tels événements et le recours à l'art dramatique semble être l'une des seules solutions pour parvenir vers le chemin de la « guérison », vers un avenir moins tourmenté ou du moins vers un questionnement véritablement salvateur.

Chez Erwin Piscator, ce besoin profond de renouveler la forme théâtrale après la guerre est encore plus perceptible que chez Mouawad, car nous avons plus de recul sur son théâtre que nous en avons sur celui du dramaturge québécois, qui, au sein de ses diverses interviews, nous suggère que le sujet de la guerre reste pour lui encore un peu sensible. Cependant, tabou ou non, guerre, violence ou encore terrorisme, sont les trois sujets qui transparaissent le plus largement dans ses textes.

2. Théâtre naît de révoltes :

Le travail de création de Piscator naît indéniablement de ses révoltes contre la guerre, mais aussi et surtout par rapport à ceux qui veulent tirer profit de cet événement dramatique, c'est-à-dire les capitalistes (selon lui) :

« La guerre des capitalistes, avec lesquels les prolétaires ont fait et font encore cause commune, a brisé des millions d'hommes, jetés à la rue des millions de mendiants. Qui les aide ? Les bourgeois, tous, tant qu'ils sont futiles, salauds, répugnants de bienfaisance, cherchent, quoi qu'il en soit, à étourdir leur conscience en injuriant « cette racaille que le travail effraie », en appelant de leurs vœux l'État qui les débarrassera d'un pareil scandale. N'éprouves-tu pas les mêmes sentiments que cet invalide furieux. »⁷⁵

Par le biais de cette citation, nous pouvons voir à quel point les inégalités entre les hommes révoltent Erwin Piscator. Selon lui, la guerre n'est « utile » qu'aux capitalistes, c'est-à-dire les bourgeois (« (...) *futiles, salauds, répugnants de bienfaisance* (...) ») qui détruisent par la même occasion sans aucun ménagement les

⁷⁵ Ibid., p.36.

fragiles prolétaires :

« Guerre !
Je te ressens.
.....
La guerre ?
Qui dira la guerre ?
Couvée de pensée chassée de leur nid,
Compte des yeux déchirés,
Des gorges grandes ouvertes par la peur,
Des bas-ventres déchiquetés
Dans la grande douleur de centaines d'années,
Milliards de nuits d'amour
Détruites d'ores et déjà.
La guerre ?
Implorez, proclamez: guerre à la guerre ! » ⁷⁶

Cette citation montre tout l'engagement d'Erwin Piscator contre la guerre, « (...) *guerre à la guerre !* ». Il indique que cette guerre le révolte car elle parvient à anéantir des « *Milliards de nuits d'amour* », elle est selon lui une aberration.

L'une des origines du théâtre de Mouawad réside dans les inégalités qu'il constate et plus particulièrement celles qui existent encore à l'heure actuelle entre les hommes et les femmes. Par le biais de ses pièces de théâtre, il peut les dénoncer et surtout inciter son public à réfléchir à propos de ce sujet qui lui tient particulièrement à cœur. Le théâtre de Wajdi Mouawad naît, lui aussi, de ses révoltes, c'est surtout le cas de ses premières pièces, mais pas uniquement.

Ses protagonistes vont aussi être inspirés par ses propres révoltes notamment celles de son adolescence. Ainsi, par exemple, le personnage de Nawal dans *Incendies* est directement inspiré d'une femme qui a connu l'enfer des prisons Libanaises.

La présence du terrorisme dans ses pièces est également une résultante de ses propres révoltes (et son propre vécu), mais aussi et surtout de ses incompréhensions. En règle générale, ses sujets de prédilection ainsi que ses personnages sont directement inspirés de ses différentes révoltes liées à l'actualité directe, mais aussi à l'Histoire d'une

⁷⁶ *Ibid.*, p.14.

manière plus générale.

«L'auteur en tant que sujet discursif est traditionnellement objet d'une *imputation ordinaire de l'origine des savoirs* dont il est estimé responsable et comptable. Mais ces savoirs qu'il formule, institue et restitue – dans l'allant de soi d'une logique auto-attributive – il les a la plupart du temps extraits certes de lui-même, mais d'un lui-même élaboré en communication avec un certain ailleurs. »⁷⁷

La révolte est pour les deux artistes un moteur essentiel de leur travail, comme c'est souvent le cas chez les auteurs de théâtre politique.

3. Le théâtre pour reconstruire l'histoire :

Erwin Piscator utilise le théâtre pour reconstruire l'Histoire et par le biais de celui-ci, il cherche à informer le public. De plus, il a aussi la volonté « réelle » de mettre en scène la réalité sociale de son époque, ainsi il veut que ses œuvres se substituent en quelque sorte à la presse écrite. Il souhaite que l'histoire de son époque sorte de son « carcan » figé pour prendre vie sur la scène théâtrale, il veut en quelque sorte construire un « journal » (au sens de presse) vivant.

Wajdi Mouawad n'a pas nécessairement les mêmes objectifs que Piscator, cependant son œuvre tient elle aussi la fonction de reconstruction de l'Histoire et ceci dans tous les sens du terme reconstruire, car son théâtre présente l'Histoire, mais aussi il déforme parfois cette dernière au risque de la rendre un peu « fausse », mais plus accessible et beaucoup plus percutante (et pertinente), car adaptée à son public. Il « abîme » l'Histoire pour la rendre plus « lisible » afin de toucher plus profondément le spectateur, et ainsi l'amener à une « meilleure » prise de conscience de la réalité.

⁷⁷ FARRUGIA Francis, « *Un syndrome narratif singulier : l'auteur comme instance de restitution des savoirs* », *SociologieS*, [En ligne], Dossiers, La restitution des savoirs, mis en ligne le 24 juin 2014. Source : < <http://sociologies.revues.org/4733> >. (Page consultée le 10 septembre 2014).

Le dramaturge québécois reconstruit aussi celle-ci de façon utopique, comme par exemple en montrant aux spectateurs le procès d'un crime de guerre qui dans la réalité n'a pas lieu. Cette déformation de l'Histoire lui permet par ailleurs d'aller plus loin, de reconstruire celle-ci pour redonner un certain espoir au public en ce qui concerne la justice. C'est aussi une manière pour lui de montrer que rien n'est figé, qu'il faut garder espoir car rien n'est vain. Par l'intermédiaire de ses pièces, Mouawad projette quelquefois le spectateur vers un idéal de la justice. Chez le dramaturge québécois, nous sommes plus dans la conception de déconstruire pour reconstruire. Mais aussi dans cette idée de « déconstruire » pour rendre plus lisible afin de mieux toucher son public.

Alors que chez Piscator, la volonté est de reconstruire précisément l'Histoire pour en rendre compte sur scène et ainsi instruire, mais surtout informer le public sur les méfaits de la guerre et de la classe dominante. Il ne manipule jamais l'histoire comme le fait Mouawad, pour lui toute vérité est bonne et essentielle à montrer aux spectateurs. Erwin Piscator se situe surtout dans une volonté d'instruire le public, alors que Wajdi Mouawad est dans l'optique d'amener celui-ci à réfléchir, mais toujours par le biais du théâtre (par le texte, mais aussi par l'image).

Cependant, les deux artistes restent profondément liés à cette notion d'Histoire à laquelle ils accordent tous deux une importance particulière quoique différente. L'essentiel est de souligner que dans les deux cas, il s'agit bien d'amener par n'importe quel moyen le spectateur à la réflexion ou à la prise de conscience de sa propre société et même au-delà.

L'art dramatique est en quelque sorte une « porte ouverte » comme le dit Jean Duvignaud, c'est-à-dire qu'il laisse l'opportunité aux spectateurs d'entrer dans un espace de réflexion.

« La création dramatique, comme toutes les autres formes de création artistique, est une direction, une porte ouverte qu'il faut ouvrir et par laquelle on s'engage au-delà de la réalité humaine donnée actuellement dans le cadre social qui la définit. »⁷⁸

78 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, *Op.cit.*, p.54.

4. Un théâtre qui doit rendre compte des « vraies » réalités sociales :

Par son théâtre, Piscator rend indéniablement compte des réalités sociales et il le revendique, celui de Mouawad également, mais ce n'est pas pour lui une revendication ni même une constante dans son travail. Les œuvres d'Erwin Piscator se présentent comme des documentaires qui se doivent le plus possible de refléter la réalité de la société, selon cet artiste il ne faut jamais mettre à distance l'art de la vie.

L'artiste Erwin Piscator s'attache aux « vraies » réalités sociales, alors que le dramaturge québécois a une forte tendance à les manipuler en les déformant, en dirigeant la réalité vers la poésie, vers l'onirisme et pourquoi pas vers une certaine forme d'utopie. Wajdi Mouawad dans l'élaboration de ses pièces de théâtre prend appui sur des faits réels, mais porte surtout un soin particulier à les déformer afin d'élargir son action.

Piscator croyait que le théâtre était un moyen d'action révolutionnaire au service des prolétaires, Mouawad n'a absolument pas ce type de propos, probablement parce qu'aujourd'hui il semblerait déplacé de considérer sa mission de la sorte.

À l'heure actuelle, on ne parle plus de prolétariat comme c'était le cas à l'époque d'Erwin Piscator. La société dans laquelle évolue le dramaturge québécois est très différente de celle dans laquelle vivait Piscator, tant d'un point de vue culturel que politique.

5. Un théâtre « inspiré » :

Le théâtre « politique » de Piscator s'est inspiré de formes antérieures porteuses d'idées, de forces et de violences. Il exprime cette idée au sein de la citation suivante :

« Le théâtre politique, tel que je l'ai mis au point dans mon travail, n'est pas uniquement une découverte personnelle, et pas uniquement non plus le résultat des bouleversements sociaux de l'année 1918. Ses racines plongent dans la fin du siècle précédent. À cette époque, des forces surgissent, violentes, dans la situation intellectuelle de la société bourgeoise, et, consciemment, ou du simple fait de leur existence, modifièrent de façon définitive cette situation et la détruisirent en partie. Ces forces venaient de deux directions: de la littérature et du prolétariat. Au point de tangence de ces deux directions, un nouveau concept artistique se forma : le naturalisme, et une nouvelle forme théâtrale : la scène populaire. »⁷⁹

Comme Erwin Piscator le souligne dans cette citation, il n'est pas le « seul » créateur de ce mouvement de théâtre politique. Comme beaucoup d'artistes, il est « un héritier » de ce qui avait été fait auparavant, il se situe dans le prolongement de différents mouvements déjà existants. Il explique aussi que le théâtre reflète les changements sociétaux et notamment ceux de 1918. Cette citation nous permet aussi de confirmer l'idée que chaque courant est inspiré d'un précédent.

Ainsi, Wajdi Mouawad déclare lui aussi s'inspirer librement de divers théâtres antérieurs et notamment du Théâtre Antique Grec qui, selon lui, est la source principale d'inspiration de ses pièces. C'est pour cette raison que le dramaturge québécois fait souvent référence à d'illustres personnages que l'on trouve dans les pièces de théâtre Antique, comme par exemple *Antigone* ou encore *Œdipe* pour ne citer qu'eux.

Dans les deux cas, les deux artistes se sont inspirés de courant politique, l'un du théâtre révolutionnaire et l'autre du Théâtre Antique considéré comme étant indéniablement le berceau du théâtre politique.

B. La notion de collectif.

La notion de « collectif » est un concept essentiel dans le théâtre politique et plus particulièrement concernant celui d'Erwin Piscator.

⁷⁹ PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Op.cit., p.29.

Chez Wajdi Mouawad cette idée tient, elle aussi, une place particulièrement importante au sein de ses créations, pourtant il faut souligner que dans les œuvres théâtrales contemporaines cette « tendance » du collectif tend de plus en plus à s'effacer notamment pour des raisons budgétaires.

Il faut ici entendre le mot collectif au sens d'histoire collective (histoire « référente »), mais surtout de collectif au sens de groupe « humain » au service d'une même cause ou chaque individu est une « pierre » à part entière de l'édifice final, comme l'explique Piscator au sein de la citation suivante extraite de son ouvrage intitulé *Le théâtre politique*.

« De même que le théâtre ne doit plus montrer simplement l'individu, hors de tout contexte social, mais inséré dans l'histoire, il n'est plus concevable sans une collaboration entre l'auteur, le metteur en scène, les décorateurs, les machinistes, les acteurs. »⁸⁰

Dans le cas de Mouawad, le collectif est au service du théâtre (au sens le plus large du terme) et de la qualité de la réalisation finale. Dans le cas de Piscator, c'est un peu plus ambigu, on oscille entre être au service du théâtre ou de l'idéologie politique pure, celle du Communisme.

Pour Erwin Piscator, le travail collectif de théâtre reste surtout une occasion de parler de « politique » et aussi des grandes idées du Communisme :

« On discutait à perdre haleine sur les problèmes de l'art, et toujours d'un point de vue politique. Et nous constations, ce faisant, que l'art ne pouvait être l'art, ne pouvait avoir quelque valeur que s'il n'était qu'un moyen parmi d'autres dans la lutte de classes. Pleins des souvenirs d'un passé récent, déçus dans nos espérances, nous ne voyions de salut pour le monde que dans la lutte organisée du prolétariat, la prise de pouvoir. Dictature. Révolution mondiale. Notre idéal : la Russie. »⁸¹

Au sein de cette citation, Piscator souligne l'importance (le caractère essentiel) du dialogue politique au sein de la création. Il insiste principalement sur le fait que l'art

80 PISCATOR Maria et PALMIER Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, Éditions Payot, Collection bibliothèque historique, Paris, 1983, p.160.

81 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, *Op.cit.*, p.24.

sans la dimension politique est fortement amoindri. Le collectif selon lui, allait dans un sens, celui de la Russie et de ce fait du Parti communiste à l'époque.

Chez les deux artistes, le collectif est bien présent, mais ceci à des niveaux différents comme nous allons encore le voir dans la suite de cette thèse. Il y a notamment chez Erwin Piscator, une constante référence au Communisme (et la lutte des classes) qui n'existe pas chez le dramaturge québécois.

1. Ouverture à la dimension de l'histoire collective :

Comme nous venons de le voir précédemment, Erwin Piscator veut mettre le théâtre au service de la révolution à travers un répertoire « nouveau » (un répertoire qui se doit d'être constamment renouvelé) composé de drames collectifs. Ses spectacles doivent aussi être interprétés par des non-professionnels ou du moins pas forcément par de « vrais » comédiens, car ce sont précisément les amateurs qui représentent le mieux « l'histoire collective » et le vrai peuple. Erwin Piscator veut faire de son théâtre politique prolétarien une sorte de « miroir » du peuple, c'est pour cette raison qu'il (le prolétaire) doit jouer lui-même son rôle et sa propre histoire sur scène.

Piscator s'adresse à un public composé de prolétaires dont il veut ni plus ni moins éclairer les consciences et il considère la scène comme une « arme » de libération culturelle. Ainsi, le théâtre n'est pas seulement le reflet de son époque, mais c'est essentiellement un lieu qui invite le spectateur à refaire le monde (à l'image de la pensée communisme).

« On ne peut pas demander au prolétariat la lecture de quantité de livres ; bien au contraire, on peut mettre à sa disposition des idées au moyen de spectacles. Comment voulons-nous que les soldats des fronts dans lesquels on ne combat pas actuellement, maintiennent l'enthousiasme aussi vif qu'au premier jour et que ceux qui n'ont encore jamais été mobilisés le ressentent, sans émouvoir les gens, sans les faire vibrer au moyen du théâtre

politique que je ne cesse de proposer depuis la fin de la Grande guerre. »⁸²

Au sein de cette citation, Erwin Piscator défend l'idée selon laquelle le théâtre est une « opportunité » adéquate pour instruire le peuple qui n'a pas le temps de lire compte tenu de son travail quotidien aliénant et harassant. Ainsi, le théâtre devient un outil (un moyen) pour mettre à la disposition des masses des idées de manière immédiate. De ce fait, cet art devient un outil de propagande à part entière beaucoup plus efficace que la presse, car l'art dramatique fait vibrer le peuple et décuple les émotions de celui qui regarde se jouer sur scène en direct son propre destin et celui de son peuple entier.

Wajdi Mouawad ouvre lui aussi son théâtre à la dimension collective, mais d'une manière assez différente, dans le sens où c'est le texte, le verbe, les émotions et les mots qui vont faire éclater l'espace scénique et non pas directement des idées politiques. C'est uniquement par le biais du texte (sauf exception) que le dramaturge québécois va ouvrir son théâtre à l'histoire collective. De plus, contrairement à Piscator, il n'a pas le souci d'instruire et d'endoctriner (voire même d'éduquer) les « masses » par l'art, car il y a une part idéologique chez Erwin Piscator que l'on ne retrouve pas chez l'artiste canadien.

Il faut aussi ajouter qu'actuellement l'art ne sert plus vraiment à instruire, car d'autres médias ont pris le relais du théâtre. Instruire ou éduquer (au sens idéologique) par le théâtre serait aujourd'hui assez contesté.

2. Œuvre collective :

La notion d'œuvre collective tient une place indispensable dans le travail des deux artistes. Dans le cas de Piscator, le collectif était un moyen d'abolir tous types de

82 PISCATOR Maria et PALMIER Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, *Op.cit.*, p. 99.

hiérarchies et de dominations au sein d'un groupe de travail. De ce fait, cette notion contient un message politique avéré, comme la fille de Piscator l'indique au sein de la phrase suivante : « *Piscator entendait aussi réformer profondément le style de travail en abolissant la hiérarchie figée au profit du collectif* »⁸³. L'abolition de toute forme de hiérarchie chez Erwin Piscator est indéniablement une manière politique de construire son travail, cette conception est intimement liée à son appartenance au Marxisme.

Dans ses différentes mises en scène, il insiste très fortement sur cette idée de collectif, indispensable selon lui à toute construction d'un spectacle quel qu'il soit. Dans la conception de l'art par Piscator, une création ne peut naître sans l'émulation du collectif.

« (...) associaient étroitement au metteur en scène, l'auteur, les comédiens, les machinistes. L'ensemble des efforts devait converger vers la création d'un véritable « studio » d'expérimentation collective. »⁸⁴

Au sein de cette citation, Piscator souligne l'importance de mettre en place une équipe, un groupe uni dont tous les efforts convergent dans la même direction. C'est une conception et même une « expérimentation » qui est au service du théâtre, mais aussi des participants afin de leur permettre de comprendre que c'est en travaillant ensemble que l'on avance le mieux. C'est surtout une idée qui est en parfaite adéquation avec les idées de son parti politique.

Aussi bien chez Wajdi Mouawad que chez Erwin Piscator, lors de la création de la pièce le texte n'est jamais définitivement figé, car il est toujours soumis à l'avis ainsi qu'à l'action et à l'instinct du collectif. Chaque participant se doit d'apporter sa pierre à l'édifice.

Pour Piscator, le collectif amène à améliorer constamment le texte et l'œuvre plus généralement, donc dans ce cas de figure il est effectivement au service du théâtre.

⁸³ *Ibid.*, p.39.

⁸⁴ *Idem.*

« Le texte de l'œuvre ne saurait être considéré définitif: en voyant se concrétiser l'interprétation, l'auteur peut prendre conscience des défauts de sa pièce, de certaines faiblesses. »⁸⁵

Cette citation de Piscator souligne l'importance pour lui de laisser libre cours aux modifications possibles d'un texte et d'une mise en scène, dans le sens où tout peut toujours être amélioré.

On retrouve ce même souci « d'amélioration collective » du texte et aussi d'abolition des hiérarchies au sein des diverses créations théâtrales du dramaturge Wajdi Mouawad :

« Après un filage, je demande à ce que toute l'équipe soit présente. Toute l'équipe de création parle alors du projet dans son ensemble, chacun parle de la lumière, du maquillage ou de tel ou tel costume... Pour *Forêts*, par exemple, nous avons eu la chance de pouvoir travailler toujours sur plateau. Nous avons tout d'abord mis des bâches en plastique dans l'espace pour bloquer le regard et trouver des volumes. Puis, nous nous sommes demandés de quoi ils étaient composés : bois, céramique, métal... Là encore, tout le monde intervient. Le sonorisateur, par exemple, est beaucoup intervenu à cette étape du travail, afin de donner du son à cet espace de manière naturelle. J'exige en général beaucoup de présence de la part de toute l'équipe. J'ai beaucoup de mal à travailler de manière fragmentée, c'est-à-dire à ne travailler qu'avec le scénographe ou le sonorisateur. »⁸⁶

Dans le travail de création de Wajdi Mouawad, il y a aussi un souci important d'abolir les hiérarchies qui peuvent exister au sein des théâtres, car chaque participant de la création tient selon lui un rôle essentiel. L'acteur n'est pas le seul à tenir une place essentielle dans un spectacle. Au sein de son travail, l'artiste québécois s'attache systématiquement à réunir toute l'équipe du projet, afin de travailler et de débattre ensemble en parfaite symbiose pour faire « évoluer » l'œuvre qui est (avant tout) le résultat d'un travail de groupe et non pas d'un projet « dicté » par un seul. Les acteurs, le metteur en scène et l'équipe de travail doivent avancer main dans la main lors de la création artistique.

Chez les deux hommes de théâtre, on retrouve cette même attention face à cette notion de collectif qui dans les deux cas est porteuse d'une « idéologie » d'égalité,

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Édition Actes Sud, Collection Léméac, Paris, 2006, p.3.

c'est-à-dire d'abolition des hiérarchies au sein d'un groupe quel qu'il soit.

C. Nouvelles technologies, « Révolution » de la scène.

Pour Erwin Piscator, la transmission du politique se fait principalement par les images (entendons ici la mise en scène) plus que par la parole seule, c'est le choc que celles-ci peuvent produire sur le spectateur qui est le moteur essentiel de son travail de création. Son ambitieux projet de renouvellement de l'espace scénique, fait essentiellement appel à la mise en œuvre de techniques nouvelles cinématographiques, mais aussi architecturales (avec de nombreuses structures gigantesques). Ainsi, dans les créations du metteur en scène allemand, l'espace scénique traditionnel du théâtre disparaît progressivement pour faire place nette aux innovations technologiques et à une nouvelle conception de la scène :

« De tout ce qui précède, il résulte évidemment que je n'ai jamais considéré la technique comme une fin en soi. Tous les moyens que j'ai employés ou que j'ai eu l'intention d'employer n'avaient pas pour but d'enrichir la technique, mais d'élever le jeu scénique au plan de l'histoire. »⁸⁷

Ainsi utilise-t-il tous les moyens de communication et les dernières (nouvelles) technologies qui sont à sa portée, comme par exemple, des enregistrements sonores, des photographies et aussi des films, mais encore bien d'autres innovations. Toutes ces technologies ont pour objectif de représenter la réalité contemporaine, qui est ni plus ni moins celle des masses prolétariennes. Erwin Piscator voulait aussi par l'utilisation de ces techniques rendre plus lisible l'Histoire en effaçant peu à peu le jeu scénique. En résumé, elles se devaient de mettre en relief les idées contenues dans la pièce. Sa théorie sur l'utilisation de ces nouvelles techniques est explicitée dans son ouvrage de 1929 intitulé *Le Théâtre politique*. Dès 1925 en Allemagne, Erwin Piscator « agrmente » ses pièces d'extraits cinématographique, ce procédé renforce l'illusion de réalisme, l'introduction de films documentaires au milieu de l'action sur scène visant clairement à

87 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Op.cit., p.129.

la prise de conscience immédiate du public.

On retrouve encore à l'heure actuelle une double « philosophie » dans l'utilisation d'images filmées sur les plateaux. Aujourd'hui, ce recours à des procédés techniques élaborés aide principalement pour les enchaînements de scènes, ils facilitent les changements d'époques et de lieux. Il faut préciser que dans cette utilisation, il n'y a rien de très politique à noter.

Piscator de son côté n'utilise pas seulement des nouvelles technologies pour faire ses enchaînements de scènes. Pour lui, il s'agit de les utiliser pour construire un théâtre qui devient un instrument de propagande et d'éducation avec toutes les « armes » qui sont à sa disposition : structure de l'espace, textes, décors, accessoires, costumes, tracts, comédiens... Il utilise tout ce qui est à sa disposition pour mettre au point une « arme » culturelle décisive et efficace. De ce fait, son utilisation des « nouvelles technologies » a indubitablement un objectif politique, voire même d'une indéniable manipulation des masses prolétaires :

« L'ambition commune aux représentants de ce mouvement n'est autre, pour reprendre la formule de René Allio, que d'utiliser le théâtre comme « une machine à faire voir. » »⁸⁸

Wajdi Mouawad utilise aussi des « nouvelles technologies », mais leur utilisation n'est pas forcément visible dans la forme finale, cependant, il passe très souvent par elles au cours de ses différentes créations. De plus, il parle de cette notion de nouvelles technologies en utilisant le terme « d'oiseau polyphonique ». Il définit ce terme comme étant un entrelacement d'éléments indissociables se répondant : les mots, les images vidéo, les sons de situation (téléphone, répondeur, réacteur d'avion, etc.), les sons atmosphériques (souffle, grésillement, tapotement, etc.), la musique, la lumière, les costumes, le silence.

Pour le dramaturge québécois, les nouvelles technologies ne sont pas un point essentiel (du moins, il n'en revendique pas l'importance) dans son travail : « *L'époque*

⁸⁸ VEINSTEIN André in DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André, *Le Théâtre*, Op.cit., p.61.

pousse à avoir des projections, mais dans le théâtre que je fais, c'est la parole, l'histoire, les acteurs qui comptent. Il ne faut pas que j'encombre la scène. »⁸⁹ En effet à toutes les formes d'expression à sa disposition, Wajdi Mouawad préfère la parole à l'image sans mettre celle-ci de côté.

Cependant, l'artiste québécois n'est pas en reste au niveau de « l'avant-garde » scénique, notamment lorsqu'il est le directeur du théâtre de Quat'Sous⁹⁰. Cette structure fondée en 1955⁹¹ a toujours eu la réputation d'être à l'avant-garde de la création théâtrale. Wajdi Mouawad jongle dans ce lieu avec les conventions du théâtre, mêle aux dialogues les artifices du conte et du merveilleux, emprunte à la tragédie grecque, au cinéma, à la photographie et à la bande dessinée. Mais dans son cas, il reste quand même difficile de relier cette avant-garde avec le politique. Cependant, sur certains spectacles l'utilisation de nouvelles technologies tend vers le politique, c'est notamment le cas d'un spectacle comme *Silence d'usine : paroles d'ouvriers*, mais nous verrons plus précisément cette pièce dans la partie de cette thèse portant sur le drame documentaire.

Chez lui, les nouvelles technologies ne paraissent pas être un élément essentiel, car pour le dramaturge québécois, c'est bien le texte qui prédomine sur tout le reste. Cependant, elles tiennent malgré tout une place importante dans ses créations ainsi qu'au sein de sa réflexion. Par exemple, dans sa pièce intitulée *Ciels*, dont le sujet principal est une menace terroriste imminente, il utilise un arsenal de nouvelles technologies, comme par exemple la vidéo et toutes sortes d'instruments d'écoute très sophistiqués pour montrer que le monde est constamment espionné. Par l'utilisation de tels procédés Wajdi Mouawad sous-entend la notion du « Big Brother is watching you »⁹², ainsi il souligne l'idée que le terrorisme a renforcé l'impression d'insécurité et que nous sommes désormais constamment épiés. Par le biais des nouvelles technologies, il dénonce la paranoïa de notre société en montrant les pratiques qui

89 MOUAWAD Wajdi, Entretiens de RICHON Catherine, « *Histoires vraies* », in Fluctua.net, le 20 janvier 2004, [en ligne]. Entretiens disponible sur: < <http://theatre-danse.fluctuat.net/wajdi-mouawad/interviews/458-histoires-vraies.html> >. (Page consultée le 5 janvier 2009).

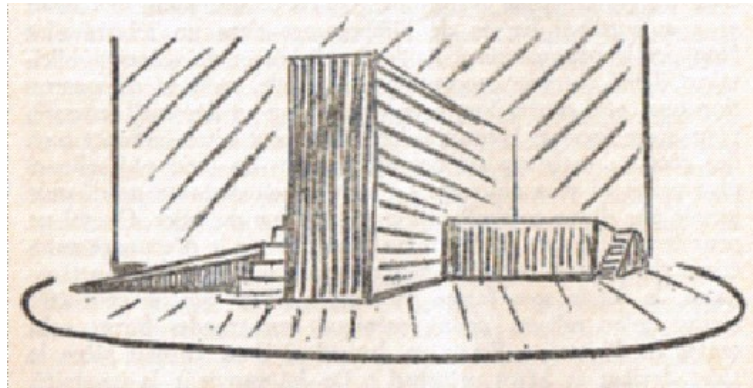
90 C'est la plus ancienne compagnie de théâtre de Montréal après le Théâtre du Rideau Vert et le théâtre du Nouveau Monde (TNM).

91 Fondé par Paul Buissonneau.

92 Traduction : Le Grand Frère vous regarde. Formule extraite de l'ouvrage *1984* de George Orwell (publié en 1949).

portent atteinte à nos libertés fondamentales et à la vie privée des populations ou des individus.

Cependant, en comparaison à l'utilisation qu'en fait Erwin Piscator, les procédés techniques tiennent une place minime, de plus, ils ne sont pas constamment en lien avec la dimension politique. Il faut aussi ajouter qu'à l'heure actuelle, les innovations technologiques passent beaucoup plus inaperçues qu'à l'époque de Piscator. En effet, pour nous elles font aujourd'hui partie de notre quotidien et de ce fait nous fascinent moins. Il faut aussi souligner que les structures de mises en scène d'Erwin Piscator avaient aussi un caractère « quasi-futuriste » (très architectural) à l'époque, comme le montrent les deux images qui suivent :



93



94

Ainsi, sur les deux images nous pouvons nous rendre compte de la complexité des deux structures et surtout de leurs caractères futuristes.

93 Schéma (dessin) extrait de PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique Das politische theater*, *Op.cit.*, p.66. Dessin extrait du dossier Iconographie. Titre : dispositif scénique pour *Malgré tout*. Lieu : Grosses Schauspielhaus. Date:1925. Auteur : Erwin Piscator.

94 Photographie extraite de PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, *Op.cit.*, p.257. Image extraite du dossier Iconographie. Titre : Piscator-Bühne. Date : 1927. Auteur : STONE Sacha.

Sur la première image, il s'agit d'un dessin d'une scène tournante utilisée par Erwin Piscator. La deuxième représente une immense structure métallique qui possède un indéniable caractère futuriste. Les deux images illustrent parfaitement la complexité et le gigantisme des conceptions scéniques du dramaturge allemand.

Wajdi Mouawad dans ses divers spectacles n'utilise pas de structures gigantesques (sauf exception) comme Piscator. Pour le metteur en scène allemand, ce type de structure servait à fasciner son auditoire, mais aussi symboliser en quelque sorte la puissance du prolétariat. Chez le dramaturge québécois, on ne retrouve pas cette même volonté de fasciner ses spectateurs.

Cependant, même si les pratiques des deux artistes sont parfois divergentes, on retrouve chez eux cette même volonté de révolutionner la scène et de faire passer un véritable message par le biais de divers procédés directement reliés à ce que l'on nomme nouvelles technologies. Dans le travail artistique d'Erwin Piscator le message est clairement politique, alors que pour Wajdi Mouawad celui-ci demeure beaucoup plus ambigu pour l'instant.

1. Les « mises en signes » :

Les deux artistes de théâtre travaillent beaucoup à l'aide de schémas, de dessins, mais aussi de maquettes, c'est ce que l'on va plus précisément nommer dans le cas présent « la mise en signe ». Cette méthode de travail n'a en soi rien de politique, seulement elle souligne une fois de plus les points communs qui peuvent exister entre les deux artistes que sont Wajdi Mouawad et Erwin Piscator.

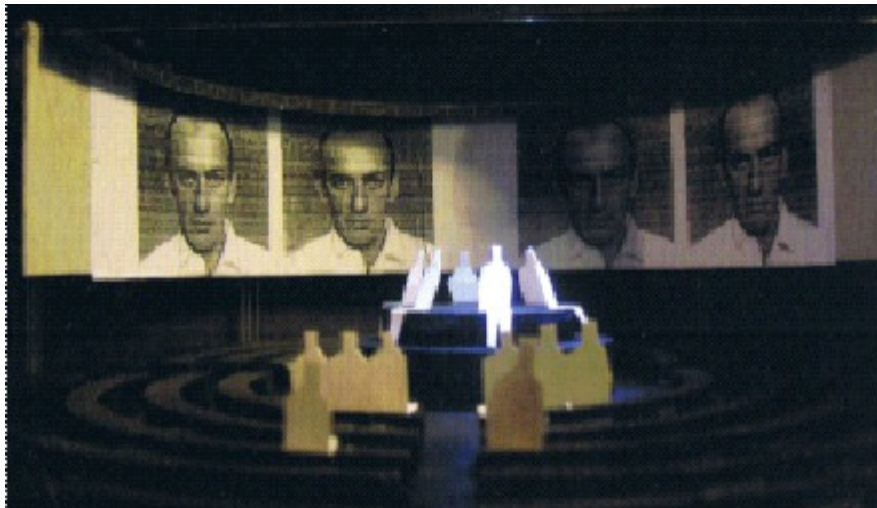
Le scénographe Erwin Piscator dessine et crée des personnages en papier lors de ses mises en scène (lors de la phase de préparation) pour l'aider dans la réalisation de

ses spectacles. Il élabore en quelque sorte en s'inspirant du cinéma un véritable « story board » en « volume » lors de la préparation de ses scénographies. Ainsi, sur l'image suivante, nous pouvons voir un exemple de mise en signe de Piscator pour son spectacle intitulé *Les Aventures du brave soldat Schwejk*, en 1928 :



95

Wajdi Mouawad use, lui aussi, de la mise en signe lors de la création de certaines de ses pièces de théâtre. C'est par exemple le cas lors de l'élaboration en 2008 de *Ciels*, comme nous pouvons le voir sur l'image suivante :



96

95 Photographie d'une mise en signe de Piscator Erwin, extraite du spectacle : *Les Aventures du brave soldat Schwejk*, Lieu : Piscator-Bühne à Berlin. Date : 1927. Auteur : Erwin Piscator.

96 Photographie d'une mise en signe de Mouawad, extraite du spectacle : *Ciels*. Titre : « Tableau de l'attentat ». Lieu : inconnu. Date : 2008. Auteur : Emmanuel Clolus.

Ainsi, sur cette image extraite de la création de *Ciels*, qui plus précisément représente le « tableau de l'attentat », nous pouvons voir que Wajdi Mouawad met en place son spectacle en créant des personnages en papier pour placer les acteurs, mais aussi pour visualiser les décors du spectacle et l'évolution de celui-ci. Par le biais de cette « mise en signe » l'artiste se donne une première idée sur le visuel du spectacle à venir et ainsi il peut aussi faire partager cette vision aux comédiens et à son équipe de travail.

Cette notion de mise en signe rapproche encore un peu plus le travail des deux scénographes, qui pourtant à première vue semble assez éloigné. Malgré la distance (surtout temporelle et idéologique) entre Mouawad et Piscator leurs méthodes de travail dans le domaine de la « pré-crédation » restent sensiblement identiques et ce malgré les évolutions technologiques.

2. Chefs d'orchestre :

Lors de la phase de création, les deux artistes sont de véritables chefs d'orchestre. Ils mènent d'une « main de maître » la mise en scène tout en laissant la parole aux équipes qui les entourent. Il est intéressant de voir les points communs entre les deux hommes en plein travail. Ainsi, les deux artistes sont complètement impliqués dans leur travail de création. Ils ne se contentent pas seulement d'ordonner, ils participent « physiquement » à l'action, ils se « battent » littéralement aux côtés de leurs comédiens et font corps avec la création et ainsi ils abolissent une fois de plus la notion de hiérarchie.

Pour illustrer cette idée, nous verrons deux photographies qui illustrent l'impression de complicité entre les acteurs et le metteur en scène. Elles montrent à quel point le collectif tient une place importante au sein de leurs travaux respectifs.

L'image qui suit, illustre l'implication du metteur en scène québécois, lors de la création de *Littoral* en 2009. Le metteur en scène est véritablement « actif », il est présent sur scène aux côtés de ses acteurs, il fait corps avec la création :



97

L'image suivante nous montre Erwin Piscator lors de la création d'un spectacle (dont nous ne connaissons pas le nom), nous pouvons voir (même si les acteurs ne sont pas visibles) la grande implication du metteur en scène lors de la phase de création du spectacle.



98

97 Photographie montrant Wajdi Mouawad (à gauche) et ses acteurs lors de la création de *Littoral* . Auteur : Jean-Louis Fernandez. Date : 2009. Lieu: inconnu. Titre : aucun. [en ligne]. Source : <<http://www.ladepeche.fr/article/2009/11/27/724926-Toulouse-Le-sage-Wajdi-Mouawad.html>>. (Page consultée le 12 novembre 2012).

98 Photographie montrant Erwin Piscator lors de la création d'un spectacle. Titre : aucun. Lieu : inconnu. Date : inconnu. Auteur : inconnu, [en ligne]. Source : <<http://www.elysiumbtc.org/piscatoraward.html>>. (Page consultée le 12 novembre 2012).

Il apparaît sur cette photographie comme un véritable chef d'orchestre. Par cette réciprocité avec ses collaborateurs, Piscator met en application l'abolition des hiérarchies qu'il défend dans son travail théâtral.

Cette idée de création au plus proche de ses comédiens est aussi une notion qui a toute son importance dans le travail de Wajdi Mouawad. Il a pour habitude d'être toujours au plus proche de ses comédiens, il s'implique physiquement lors de la création (écriture par exemple) de ses différentes pièces de théâtre, mais aussi dans la mise en scène.

Ainsi, les deux photographies mettent en évidence le rapport des deux artistes qui lors de la création de leurs spectacles veulent le plus possible abolir la notion de hiérarchie.

3. « Fresques humaines » :

On constate aussi qu'il existe des « figures », des « formes » communes de placement des acteurs. Au sein de leurs spectacles respectifs, nous retrouvons souvent la forme de « fresques humaines », c'est-à-dire une formation pyramidale des différents acteurs sur scène. Ce type bien particulier de représentation fait penser, par exemple à la formation des personnages que nous pouvons voir sur le tableau d'Eugène Delacroix intitulé : *La liberté guidant le peuple*. La formation pyramidale dans les arts, est porteuse d'une grande puissance symbolique. Cette forme montre principalement les hiérarchies qui peuvent exister entre les personnages, elle est le plus souvent utilisée pour montrer le pouvoir et la force (mais aussi un rapport de force).

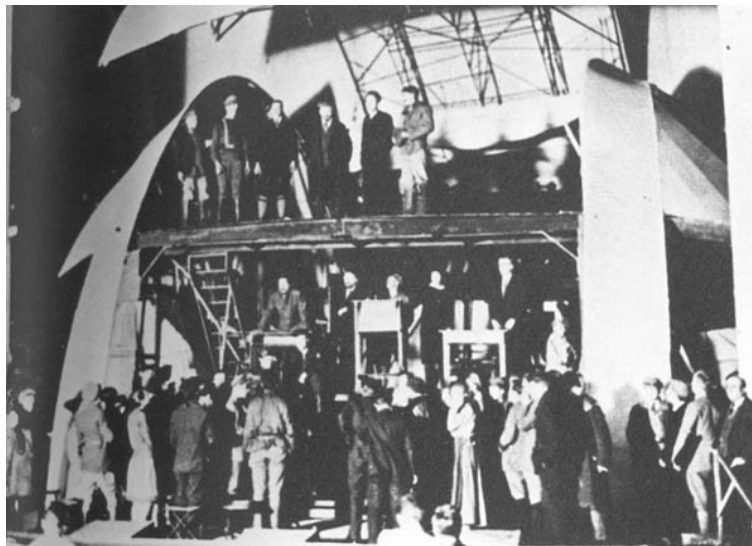
Sur cette première image extraite de la mise en scène de *Littoral* par Wajdi Mouawad, nous pouvons voir que les acteurs forment une sorte de pyramide au centre

de la scène. On retrouve fréquemment ce genre d'image dans les différentes mises en scène du dramaturge québécois. Ce type de formation apparaît souvent au moment du point d'orgue de la pièce, à un moment de révolte par exemple.



99

Le scénographe Erwin Piscator use lui aussi de ce type de représentation au sein de ses diverses mises en scène de spectacles, comme nous pouvons le voir sur la photographie suivante :



100

99 Photographie extraite du spectacle *Littoral*. Date : 2009. Auteur: inconnu. Lieu : Avignon. Titre : la traversée de la nuit. Source : <<http://www.lefigaro.fr/theatre/2009/07/10/03003-20090710ARTFIG00341-avignon-la-traversee-de-la-nuit-.php>>. (Page consultée le 20 novembre 2012).

100 Photographie de le mise en scène d'Erwin Piscator de *Rasputin*. Auteur: Berlin photographie. Date : 1928. Lieu : Berlin. Titre : aucun. Source : <<https://sites.google.com/site/ernstbush/ernst-bus-i-ego-vrema/soderzanie/politiceskij-teatr---3>>. (Page consultée le 20 novembre 2012).

Par cette photographie de 1928, extraite de *Rasputin* mis en scène par Erwin Piscator, nous pouvons voir très clairement cette configuration pyramidale. Ici, cette formation est visible dans une dimension plus « gigantesque » que chez Wajdi Mouawad compte tenu de la structure dans laquelle les acteurs se placent. Chez le dramaturge canadien, cette formation indique souvent la révolte ou l'union des personnages.

En résumé, elle illustre le texte en images. Concernant le travail d'Erwin Piscator, la pyramide est au service de l'idéologie, elle illustre la pulsion révolutionnaire et ainsi exerce un rôle de fascination sur le public prolétarien.

4. Toiles de fond :

L'utilisation de la toile de fond est importante dans les différentes mises en scène de Wajdi Mouawad et d'Erwin Piscator. Dans le théâtre (d'une manière générale) les toiles de fond sont un élément de décor qui prend plus ou moins d'importance selon les volontés du metteur en scène et du décorateur.

Sur scène c'est une décoration qui se trouve au fond (en arrière-plan), parfois c'est un simple tissu, mais quelquefois c'est aussi un tissu résistant peint. La toile de fond peinte est un élément que l'on trouve le plus souvent dans les théâtres dits traditionnels.

Certaines ressemblances entre les toiles de fond du metteur en scène canadien et de Piscator sont troublantes par tant de similitudes, comme le montrent les deux images qui vont suivre. En effet, les deux artistes dans la conception de leurs mises en scène aiment inclure ce que l'on nomme des toiles de fond, qui sur les deux images suivantes s'apparentent à des paravents recouverts de peinture :



101



102

Dans le cas de Piscator (première image) ce sont des toiles fixes qui font partie du décor. En ce qui concerne l'artiste québécois, la toile de fond (seconde image) est peinte lors du spectacle (elle n'est pas fixe à la base). En guise de toile de fond, Wajdi Mouawad opte plus souvent pour la projection vidéo.

Quoi qu'il en soit, il faut souligner que les toiles ne sont jamais neutres (vides de sens) chez les deux scénographes. Elles peuvent représenter une scène « révolutionnaire » chez Erwin Piscator et chez Wajdi Mouawad elle représente la

101 Photographie extraite du spectacle d'Erwin Piscator (et décors de George Grosz) intitulé *Les Aventures du Brave soldat Schweyk*. Lieu : Berlin. Date : 1927. Auteur : inconnu. Lieu : Berlin. Source : < <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/jean-chollet-la-scenographie.html> >. (Page consultée le 12 novembre 2012).

102 Photographie extraite de *Seuls* de Wajdi Mouawad, Éditions Leméac Actes Sud, 2008, p176. Titre : « Il comprend ». Date : 2008. Lieu : Inconnu. Auteur : Charlotte Farcet et Irène Afker.

colère et l'expression (en direct par la peinture dans le cas de la photographie vue précédemment).

Pour l'artiste québécois, la toile de fond devient l'exutoire de l'acteur qui exprime le plus souvent sa colère, sa rage ou du moins ses sentiments sans aucune retenue. Elle devient dans ses mises en scène, le réceptacle de l'émotion intérieure du personnage.

Dans tous les cas, dans le travail de création des deux artistes, la toile de fond n'est pas un simple élément de « décoration », elle se doit d'être porteuse d'un message fort.

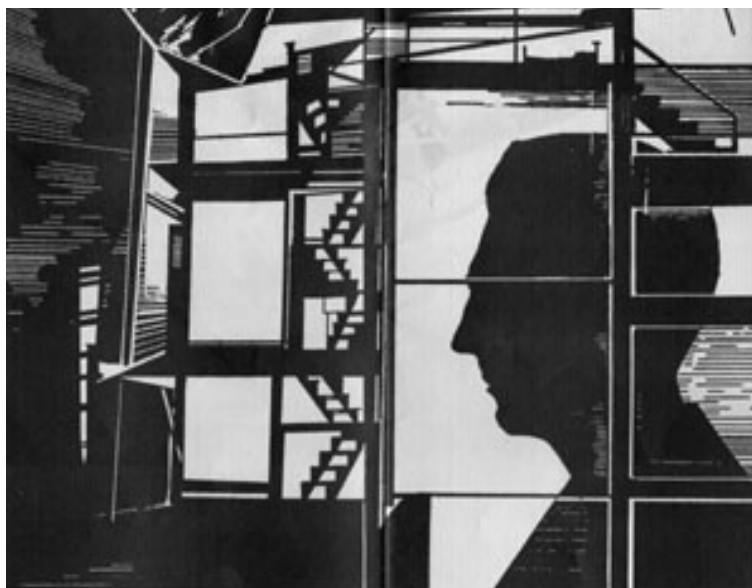
Malgré plusieurs décennies d'écart entre Wajdi Mouawad et Erwin Piscator, le résultat reste le même comme nous pouvons le constater en regardant des photographies de leurs spectacles.

5. Des projections similaires :

Les deux artistes à des époques bien distinctes nous présentent sur scène des images relativement similaires. Par exemple, en projetant leur propre image, comme nous pouvons le voir sur les deux illustrations suivantes.

Sur la première photographie, il s'agit d'une projection en ombre du visage vu de profil d'Erwin Piscator lors du spectacle *Hoppla wir leben*¹⁰³ en 1927. Sur la deuxième il s'agit de l'image, elle aussi projetée en ombre du dramaturge québécois lors de la mise en scène de la pièce intitulée *Seuls* en 2010.

103 Traduction : Hoppla nous sommes vivants !



104



105

Sur la première image, nous pouvons voir la projection du visage de Piscator sur scène et sur la deuxième image c'est Mouawad qui projette sa propre image lors de la représentation de sa pièce (dans laquelle il est l'unique acteur).

Dans les deux cas, le « producteur » du spectacle fait le choix de projeter sa propre image lors du spectacle.

104 Photographie de la mise en scène d'Erwin Piscator du spectacle intitulé *Hoppla wir leben*, Lieu : Berlin. Date :1927. Auteur : inconnu. [en ligne]. Source : <Scene from Hoppla wir leben, directed by Erwin Piscator>. (Page consultée le 12 novembre 2012).

105 Photographie de la mise en scène de Wajdi Mouawad de *Seuls*. Date : 2008. Lieu : inconnu. Auteur: Jean-Louis Fernandez. [en ligne]. Source : < <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/archives/pieces/seuls> >. (Page consultée le 12 novembre 2012).

6. Des propositions de mises en scène similaires :

D'autres similarités au niveau des mises en scène existent entre les deux scénographes. Par exemple, l'utilisation de l'escabeau comme nous pouvons le voir sur les deux photographies extraites de leurs mises en scène ci-dessous. Il est intéressant de voir en parallèle ces deux images, car l'escabeau n'est pas un accessoire courant dans les mises en scène de théâtre, cependant on retrouve cet élément « insolite » chez les deux artistes. C'est en quelque sorte un objet totémique représentant le quotidien.



106



107

106 Photographie extraite d'une performance de Lutz Becker et mise en scène d'Erwin Piscator. Date : 1975. Auteur : inconnu. Lieu : inconnu. Source : < <http://www.koelnischerkunstverein.de/show-article.php?iRubrikID=2163&iArticleID=12014> >. (Page consultée le 20 novembre 2012).

107 Photographie de la mise en scène d'*Incendies*. Date : 2009. Auteur : inconnu. Lieu : théâtre de Chaillot. Source : <<http://www.laparafe.fr/2010/09/incendies-de-wajdi-mouawad-a-chaillot/>>. (Page consultée le 20 novembre 2012).

Nous pouvons constater qu'il y a beaucoup de points communs entre les deux images, pourtant la première photographie qui est extraite d'une performance de Piscator date de 1975 et la seconde extraite de la mise en scène d'*Incendies* par Wajdi Mouawad date seulement de 2009.

L'utilisation de l'escabeau dans les deux mises en scène n'est pas forcément justifiable. Cependant, nous pouvons quand même voir dans cette utilisation une volonté de hiérarchisation entre les personnages à l'aide d'un procédé (d'un accessoire) simple.

Il serait intéressant d'étudier plus longuement les similarités entre les mises en scène des deux artistes de théâtre, mais il est assez difficile de se procurer des photographies du travail scénique d'Erwin Piscator. Cependant, à travers les images ci-dessus, il est intéressant de voir les similarités entre les « tableaux » de Piscator et de Mouawad. On retrouve constamment chez les deux metteurs en scène une volonté de construire une hiérarchie sur scène (de la construction scénique par les formes), une importance de l'image, mais aussi de la matière.

D. Drames documentaires : le prolétariat en image.

À l'époque de Piscator, le « drame documentaire » désignait un spectacle où le document politique « réel » constituait la base même du texte et de la représentation. Aujourd'hui, cette forme particulière de théâtre est désignée par le terme « théâtre reportage ».

Dans ses réalisations scéniques, Erwin Piscator n'hésite pas à diffuser des documentaires et des photographies qui pour lui ajoutent une information, une illustration supplémentaire au texte. En fait, pour lui l'important n'est pas l'œuvre en

elle-même (c'est-à-dire le texte ou « l'esthétique »), mais le résultat informatif qu'elle produit sur le spectateur.

La pièce documentaire construit son texte dramatique à même le langage enregistré (comme par exemple : un reportage) dans la « vraie » vie. Erwin Piscator est l'un des premiers à mêler les matériaux documentaires et la fiction, à utiliser le jeu des acteurs, mais aussi les projections, la musique et les chansons pour dénoncer les injustices présentes dans la société. Pour ce metteur en scène, chaque élément est important à partir du moment où il aide à faire passer (comprendre) le message voulu.

Dans son travail artistique, Wajdi Mouawad a lui aussi usé du drame documentaire, principalement une fois dans sa carrière avec le spectacle intitulé *Silence d'usine : paroles d'ouvriers* en 2004. En effet, à son initiative, il a fait témoigner quinze anciens travailleurs de Philips¹⁰⁸ (dans la Creuse) afin qu'ils décrivent leur vie lorsqu'ils travaillaient à l'usine, donc de leur vie d'avant et aussi de celle d'après.

Son spectacle parle de l'annonce de la fermeture de l'usine Philips à Aubusson le 9 juin 1987, au moment où la consternation et l'incompréhension s'abattent sur deux cent quatre-vingt-dix-huit employés. Pour un grand nombre de salariés de cette usine, Philips est le seul endroit où ils avaient travaillé et ils ne pensaient en partir qu'une fois l'âge de la retraite arrivée.

Mouawad questionne les anciens ouvriers de cette usine : comment peut-on décider la cessation d'activité alors que le travail ne manque pas et que l'entreprise est rentable ?

Le spectacle *Silence d'usine : paroles d'ouvriers*, est pour Wajdi Mouawad, l'occasion d'aborder le thème du prolétariat et de se questionner sur les abus et les incohérences de la classe dominante. Pour créer ce spectacle, il s'est appuyé sur les

108 Usine de matériel électrique située à Aubusson, dans le département de la Creuse et qui en 1988 cesse son activité.

témoignages des anciens ouvriers, en les questionnant il amène surtout le public à se questionner lui-même sur l'absurdité de la fermeture « arbitraire » de cette usine qui faisait vivre une région entière. Au sein de son spectacle, le dramaturge québécois utilise de nombreuses images filmées d'époque afin d'illustrer le propos de son œuvre. Ainsi, il mêle image d'époque et entretiens de ces mêmes ouvriers au temps présent avec le spectacle de théâtre.

Ainsi, par cette création unique, il se rapproche très clairement du drame documentaire de Piscator par la forme, mais aussi par le choix du thème, c'est-à-dire la condition du « prolétariat » et plus particulièrement l'injustice que cette classe peut rencontrer au sein de la société. À travers ce spectacle, Mouawad a en quelque sorte fait renaître les drames documentaires affectionnés par Erwin Piscator. Le dramaturge Québécois se confronte à nouveau à ce type de spectacle en 2009 avec une création intitulée *Communistes et compagnons de route malakoffiots*, nous reviendrons sur cette œuvre dans le deuxième chapitre de cette thèse.

1. L'importance du théâtre au sein de la société :

À l'époque de Piscator, le théâtre tenait un rôle tout à fait particulier au sein de la société. En effet, il faisait intégralement partie de la propagande au même titre que la presse :

« (...)aux yeux du mouvement prolétarien, le théâtre avait conquis une place parmi les moyens de propagande. Il s'installait enfin parmi les formes d'expressions du mouvement révolutionnaire, au même titre que la presse et le Parlement. En même temps, la fonction du théâtre, en tant qu'institution artistique, se trouvait modifiée. Il retrouvait sa finalité dans la vie sociale. Après avoir été longtemps figé et séparé des forces de son temps, il redevenait un facteur vivant d'évolution. » ¹⁰⁹

Au sein de cette citation, Erwin Piscator souligne la place importante tenue par

109 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Op.cit., p.45.

le théâtre à son époque. Selon lui, il participe même à l'évolution de la société tant il y tient une place majeure.

Aujourd'hui pour Wajdi Mouawad, l'art dramatique ne tient plus vraiment cette place. En effet, il n'est actuellement plus (du moins en Occident) un outil de propagande et c'est un aspect qu'il ne semble pas rechercher, car son art n'est pas au service d'un parti politique ou d'une idéologie précise.

Même si le théâtre des deux artistes comporte beaucoup de similarités, il faut néanmoins souligner qu'aujourd'hui la place de cet art au sein de notre société a considérablement changé depuis l'époque de Piscator. Actuellement, l'art dramatique (en salle) est désormais le plus souvent réservé ou du moins regardé par une population « d'initiés ».

Donc, sur ce point, il reste difficile de faire des parallèles (du point de vue de la société) entre les deux artistes tant leurs époques sont différentes.

E. La question du théâtre prolétarien.

Le théâtre prolétarien est celui auquel le metteur en scène Erwin Piscator participe à l'émergence. Cette forme d'art tout à fait particulière devait être au service du prolétariat, donc d'un public à qui le théâtre se rapporte peu en règle générale. Sa dramaturgie se devait aussi d'être au service de la propagande politique communiste, c'est ainsi que Piscator le définissait :

« Il ne s'agissait pas ici d'un Théâtre qui voulait mettre l'art à la portée du prolétariat, mais d'une entreprise consciente de propagande : en un mot, il ne s'agissait pas d'un théâtre pour le prolétariat, mais d'un théâtre prolétarien. (...) Nous bannîmes radicalement le mot « art » de notre programme ; nos « pièces » étaient autant de manifestes grâce auxquels nous

voulions intervenir dans l'actualité et « faire de la politique ». »¹¹⁰

Pour le metteur en scène allemand, le théâtre prolétarien doit avoir un mode d'expression simple et sans ambiguïté afin qu'un maximum de personnes puisse comprendre le message de celui-ci. Il ne représente pas uniquement le peuple, selon Piscator il « est » cette masse prolétarienne car ce sont eux les vrais acteurs de ce mouvement. Il est indéniablement au service du mouvement révolutionnaire. Chaque pièce avant le spectacle est introduite par un court exposé, afin de faciliter la compréhension de celui-ci. Il faut aussi souligner qu'il n'y a pas de « starification » dans le théâtre prolétarien, car cette idée était diamétralement opposée aux exigences du Parti communiste. Cet art repose sur une série de règles bien précises dont Piscator est le « maître ».

Cette notion de théâtre prolétarien était aussi pour Erwin Piscator, l'occasion de faire un « pied-de-nez » à la classe bourgeoise en montrant que le peuple n'était pas forcément une masse inculte (comme la bourgeoisie pouvait le penser) et que lui aussi comme la classe bourgeoise était capable de s'élever à l'art et à la culture :

« (...) Un programme idéal, mais hélas, pas seulement idéal : idéaliste. Avec le nouveau slogan, « l'art au peuple », on ne quittait pas le terrain intellectuel de la société bourgeoise, demeurait, quand tout était dit, un concept inchangé. On ne tenait aucun compte du fait que tout auteur dramatique doit exprimer un message spécifique de son époque, et qu'on ne peut, sans commentaire, le transposer d'une époque à une autre. Le vrai critère réside dans l'aspect formel, non dans les problèmes posés. Exiger la mise en œuvre, à ce stade de l'art, du facteur politique, et l'utilisation de l'art au service de la politique, eût été peut-être également prématuré. L'époque n'était pas encore mûre pour cela. Il était peut-être déjà suffisant de réunir ces deux facteurs si essentiels sur le plan social : le théâtre et le prolétariat.

Pour la première fois, les masses ouvrières se révélaient consommatrices d'art, non plus individuellement ou par petits groupes, mais en tant que masses, masses organisées et compactes. Jusqu'à la fusion, les deux organismes avaient atteint à eux deux quatre-vingt mille adhérents, ce qui prouvait la disponibilité culturelle de ces masses, détruisait les théories de la classe possédante sur « l'inculte populace » »¹¹¹

Selon le dramaturge allemand, le théâtre prolétarien est l'un des premiers à ouvrir l'art au peuple et plus particulièrement au prolétariat (conçut comme une masse)

110 *Ibid.*, p.37.

111 *Ibid.*, p.30.

comme il le définit. Mettre l'art au service du peuple et du parti est pour Erwin Piscator, une véritable fierté, mais aussi un devoir envers le Parti communiste.

Le théâtre de Mouawad est difficilement comparable à ce théâtre prolétarien, car le dramaturge canadien ne fait pas partie d'un courant artistique précis. De plus, il est difficile aujourd'hui de parler de prolétariat, mais aussi péjoratif d'employer le mot masse. Le théâtre d'Erwin Piscator (dans cette conception) n'est simplement pas transposable avec le travail de Wajdi Mouawad, cependant nous pouvons voir que par certains détails nous pouvons faire des liens entre les deux.

1. Le théâtre utilisé comme un média :

Chez Erwin Piscator, le théâtre est ainsi utilisé comme média pour véhiculer un message prolétarien. À cet effet, il a fondé la R.R.R (Revue de la Rumeur Rouge)¹¹² qui est la rencontre entre une revue informative et une pièce de théâtre. Au sein de celle-ci, l'artiste allemand défend un théâtre et une culture qui ont pour vocation d'être un outil puissant d'information, cette revue lui sert aussi à relayer sa cause et son combat.

« Mon idée fondamentale, c'est que la culture et l'art ne doivent pas rester passifs dans un moment historique (si) important (...) L'art théâtral, surtout, c'est une arme ; nous devrions mettre des affiches dans les rues avec le texte suivant : « On peut tirer avec l'art et avec la culture, comme avec des canons. »¹¹³

Plus qu'un simple média, Piscator conçoit l'art dramatique comme un moyen de défense aussi puissant que des canons. Le théâtre doit, selon lui, entrer en lutte et l'arme principale de celui-ci est le message qu'il véhicule. Ainsi, l'auteur doit se servir de cet art comme les militaires se servent de leurs armes à feu, afin de combattre et de mobiliser.

112 Revue Roter Rummel.

113 PISCATOR Maria et PALMIER Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, *Op.cit.*, p.98.

Chez Wajdi Mouawad, on ne trouve pas cette revendication. Son théâtre est utilisé comme un média, comme un outil informatif, mais ce n'est pas sa fonction première. De plus, l'artiste québécois a tendance à rejeter les médias quels qu'ils soient, même s'il en use de temps en temps pour faire de la provocation.

2. Théâtre et propagande politique :

Pour Erwin Piscator, le théâtre est intimement lié à la propagande politique, c'est une idée qui au fil des années va devenir de plus en plus claire et présente dans son esprit. Dans son livre intitulé *Le théâtre politique*, il en parle à de nombreuses reprises :

« Je commençai aussi à voir clairement la mesure dans laquelle l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation. La formule, pas prise seulement au sens des Dadaïstes : « Libérons-nous de l'art, finissons-en avec lui ! » »¹¹⁴

Pour Piscator, le théâtre doit être un moyen de faire de la propagande, comme il le dit, c'est un « moyen politique », un outil afin de lutter contre le Capitalisme. À ce sujet il existe un paradoxe comme le souligne Jean Duvignaud dans *Sociologie du théâtre* :

« Les aventures de Piscator sont significatives : fonde le théâtre prolétarien sur un afflux de public, puis demande à des « bailleurs de fonds » de s'intéresser à cette affaire rentable. Il construit sa carrière sur une faillite permanente. Comme il ne peut demander à l'État de parrainer et de subvenir aux besoins d'un théâtre qui explicitement se donne pour un théâtre révolutionnaire, il faut bien solliciter les banques. Par un singulier paradoxe, le Théâtre Prolétarien de Piscator vivrait donc de l'aide du capitalisme qu'il combat et prétend détruire. »¹¹⁵

Tout en mettant son théâtre au service de la propagande et de la révolution, cet artiste fait appel à l'aide financière des capitalistes.

114 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Op.cit., p.27.

115 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.528-529.

Concernant Mouawad le théâtre ne doit pas, quoi qu'il arrive, être un outil de propagande, mais seulement une « arme » pour réfléchir.

3. Théâtre « pédagogique » :

L'une des bases du théâtre politique d'Erwin Piscator est cet aspect de fonction pédagogique. L'œuvre doit essentiellement éduquer les spectateurs, comme il le dit au sein de son livre intitulé *Le théâtre politique* :

« Ainsi un élément nouveau intervenait dans la mise en scène : l'élément pédagogique. Le théâtre ne devait plus avoir sur le spectateur un effet exclusivement sentimental, il devait adresser délibérément à sa raison. Il ne se contenterait plus de communiquer l'élan, l'enthousiasme, le ravissement, mais aussi les lumières, le savoir, la connaissance. » ¹¹⁶

Selon Piscator, le public doit sortir de son rôle contemplatif qu'il avait auparavant. Désormais, le théâtre doit être pour lui un nouvel outil de connaissance, un outil réflexif. L'usage de nouvelles technologies et notamment du cinéma aident probablement à clarifier le propos des pièces.

« [...] Cependant, l'influence des techniques du cinéma sur les techniques de mise en scène s'approfondit au fur et à mesure que les divergences entre les deux arts s'accroissent : ne s'agit-il pas de trouver un langage visuel que puisse comprendre immédiatement un public accoutumé au cinéma ? » ¹¹⁷

Au sein de la citation suivante, le sociologue Jean Duvignaud nous explique que le cinéma influence la mise en scène de théâtre. Il émet aussi l'idée que l'art dramatique use du « langage visuel » du cinéma pour rendre plus accessible ses propos.

Pour en revenir à la notion de théâtre pédagogique, nous pouvons constater que chez Mouawad, cette conception de l'art n'est purement et simplement pas présente.

116 *Ibid.*, p.41.

117 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, *Op.cit.*, p.567.

Cependant, selon le dramaturge canadien, son théâtre doit amener le spectateur vers la réflexion, il ne veut pas d'un public passif, c'est pour cette raison qu'il donne souvent à travers ses spectacles un message violent qui ne peut pas laisser celui-ci « contemplatif ».

4. Théâtre politique et sens du dévouement :

Le théâtre politique se distingue aussi par le dévouement constant des « équipes » de travail et c'est cette idée qu'Erwin Piscator souligne au sein de la citation suivante :

« Tous les collaborateurs du théâtre prolétarien ont servi sa cause avec dévouement et un sens du sacrifice sans réserve. Et les motifs qui nous poussèrent à lutter, une année durant, pour imposer notre théâtre, alors que nous étions réduits à nous-mêmes, n'étaient pas cités dans le programme. » ¹¹⁸

Les « équipes » de travail de Mouawad sont connues elles aussi pour leur dévouement total. C'est une caractéristique qui était très présente lors de la création des « premiers » spectacles de cet artiste, comme par exemple *Littoral*.

« (...) *Littoral* a procédé de ce désir : tenter de nous éveiller de notre vie endormie. Mille mercis bouleversés aux acteurs, concepteurs et à tous ceux qui, de près ou de loin, ont participé au magnifique voyage de *Littoral*, à tous ceux qui n'ont pas compté leur temps. » ¹¹⁹

Lors de ses créations, Wajdi Mouawad est connu pour « prendre » beaucoup de temps à ses comédiens et à ses équipes (éclairagistes, décorateurs, costumiers...). C'est pour cette raison que Wajdi Mouawad remercie constamment ses collaborateurs qui n'ont pas compté leur temps lors de la création de *Littoral*.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.42.

¹¹⁹ MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Éditions Actes Sud, Arles, 2009, p.26.

Le dévouement de l'équipe de travail est lui aussi omniprésent dans le travail de Piscator. Mais dans le cas du scénographe allemand, ce dévouement s'explique par l'appartenance de l'équipe au Parti communiste.

5. Le spectacle sans héros :

Le spectacle sans héros est un point essentiel dans le travail des deux artistes. À première vue, nous sommes en droit de nous demander en quoi un spectacle sans héros nous relie au domaine du théâtre politique ?

Globalement, présenter un spectacle sans héros, c'est dans un premier temps couper à toute identification, mais pas seulement, car c'est aussi dévoiler les dualités qui peuvent exister au sein de chaque être humain. C'est montrer la « vraie vie » par de vrais « gens » (personnages).

Au sein de la citation suivante, Erwin Piscator aborde cette idée en parlant de la mise en scène de *La mort de Danton et des Tisserands* :

« Cette pièce se distingue essentiellement (...) par le fait qu'on ne nous présente ici ni la simple description d'un milieu, ni l'explication psychologique des héros, mais que l'auteur renonce au contraire délibérément à tout effort pour donner à ce drame une forme artistique, et se limite à laisser parler les faits. Cette pièce n'a ni « héros » ni « problèmes », c'est une simple épopée de la lutte du prolétariat pour sa libération, une pièce à thèse. Mais parce que l'auteur est un créateur, qui combat pour la vérité et le droit, le sang chaud de la vie bat dans ses personnages, les hommes que l'on voit sur la scène sont des hommes de chair et de sang. »¹²⁰

Créer un spectacle sans héros, c'est souvent le moyen d'amener les spectateurs à se « couper » de leurs conventions habituelles, c'est une façon de sortir le public de ce qu'il a tendance à voir au « quotidien » sur scène. C'est aussi d'une certaine manière, un moyen de décomplexer le spectateur en lui montrant que chacun à sa manière peut être

120 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Op.cit., p.55.

un héros (du quotidien).

Aussi bien chez Mouawad que chez Piscator, les personnages de « héros », au sens de personnages vertueux, sans imperfection n'existent pas. L'homme ou la femme idéale n'ont pas leur place dans le travail des deux artistes.

F. L'exil comme source de créativité littéraire.

L'exil est un marqueur essentiel concernant la créativité littéraire et artistique des deux artistes.

Né au Liban en 1968, Wajdi Mouawad y passe les neuf premières années de sa vie, avant que sa famille n'effectue un premier exil et s'installe à Paris. Cinq ans plus tard, sa famille émigre à nouveau et se fixe définitivement à Montréal en 1983. Mouawad parle fréquemment de cette « expérience » de l'exil et des conséquences qu'elle a eu (et a encore) sur son travail :

« Je me reconnais parfaitement en ce chat qui fut attiré un instant par un éclat le détournant de sa destination première. Dans ma vie, cet éclat s'appelle théâtre. Il a surgi tout à coup avec l'exil. Il a bien fallu trouver quelque chose pour recréer l'espace du bonheur, celui qui me gardait en lien avec la nature, avec ces éléments si présents au quotidien dans ma vie d'enfant. »¹²¹

Pour le dramaturge canadien, le théâtre est en quelque sorte un refuge face à l'exil, c'est un moyen comme il le dit de recréer un « espace de bonheur » perdu au fil des différents « voyages » forcés.

Pour les artistes ayant connu l'exil, celui-ci est dans la majeure partie du temps source de créativité littéraire, ou du moins une mine d'inspiration assez conséquente :

121 MOUAWAD Wajdi, in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, *Op.cit.*, p. 36.

« Celui qui n'a pas vécu l'exil ne comprend pas combien il teint de couleurs aveuglantes nos souffrances, ni combien il verse de nuit et de poison dans nos pensées »¹²²

L'exil est une source indéniable de créativité chez les deux artistes, leurs œuvres respectives mettent en exergue le vécu de leurs exils. Les lieux que l'on retrouve dans les textes sont souvent ceux qu'ils ont croisés au cours de leurs différents « périples » et de ce fait, ils deviennent indéniablement une source d'inspiration artistique.

Le travail des deux artistes s'est aussi beaucoup enrichi par leurs différents exils, ainsi Mouawad a pu puiser l'histoire des pays dans lesquels il a vécu ; quant à Erwin Piscator, il a pu par ses déplacements s'inspirer notamment des diverses technologies utilisées dans différents pays et notamment aux États-Unis. Ce sont aussi les exils qui lui ont fait connaître le cinéma et prendre conscience de la « puissance hypnotique » que celui-ci pouvait exercer sur le public. Jean Duvignaud souligne que l'exil est un marqueur important de la création artistique chez Erwin Piscator :

« Piscator portait avec lui, l'exil et la riche profusion esthétique de l'Europe centrale. Son inspiration, là, devant nous, était celle d'un architecte, d'un brasseur d'espace et de comédiens. Après l'autre guerre, à Berlin, il tenta d'insuffler à la représentation théâtrale, un élan épique, dont le cinéma avait déjà donné l'exemple. »¹²³

Mouawad revient souvent sur cette notion d'exil au sein de ses interviews, comme par exemple dans celle qui suit (cf **Annexe 24** : « Entretien - Avignon 2009 » page 584) :

« Jean-François Perrier : Comment vous situez-vous aujourd'hui par rapport à vos exils successifs ? »

Wajdi Mouawad : La question « d'où êtes-vous ? » n'a plus de sens pour moi et la seule question à laquelle je peux répondre c'est « où êtes-vous le mieux ? ». Quand je réponds, je ne le fais pas par rapport à des éléments culturels ou politiques mais par rapport à des éléments sensoriels. J'aime les endroits où il y a du soleil, des fruits et des légumes, où je peux me promener. Je fais du théâtre au Québec ou en France sans problème, je ne vois pas de différences politiques entre les états occidentaux... Il ne reste donc plus que ces éléments sensoriels pour déterminer mon plaisir d'être quelque part. En fait, si cela était possible, j'aimerais pouvoir dire « je suis libanais » comme certains peuvent dire « je suis juif ». Il y a trois millions de Libanais au Liban et onze millions hors du Liban. La diaspora

122 Article de HEINE Heinrich, *Le théâtre en exil aux USA, 1933-1950*, in Arias.CNRS, date inconnue. [en ligne]. Article disponible sur:

<http://www.arias.cnrs.fr/article.php3?id_article=210>. (Page consultée le 25 avril 2010).

123 DUVIGNAUD Jean, *L'Almanach de l'Hypocrite (le théâtre en miettes)*, Op.cit., p.37.

existe aussi mais elle n'est pas possible car les Libanais n'ont pas cette conscience- là, ils ne se sont pas rassemblés autour d'un Livre, d'une mémoire. Pourtant, pour en avoir rencontré sur les cinq continents et dans toutes les langues, je sais qu'il y a mille façons d'être libanais, comme il y a mille façons d'être juif. Les Libanais ont parfois un rapport de méfiance les uns envers les autres qui passe par le nom, puisque nos noms ramènent chacun d'entre nous à son village, à sa confession, à son territoire, à sa façon de vivre, à sa tradition. L'identité libanaise est comme une matraque qui s'abat sur vous et à laquelle vous ne pouvez pas échapper. »¹²⁴

Le dramaturge québécois explique que l'on ne peut jamais vraiment échapper à ses origines. La plupart du temps, il se sent chez lui partout, mais dès qu'il rencontre un Libanais, son identité profonde ressurgit et il est alors « happé » par celle-ci. Bien qu'étant un exilé du Liban, Wajdi Mouawad est aux yeux de tous les autres Libanais, un homme du pays, de telle région ou village et dont il faut parfois se méfier. Les querelles internes de son lieu d'origine refont toujours surface lorsqu'il se trouve face à un compatriote. De ce fait, son théâtre ne parvient pas non plus à échapper à ses origines.

Chez les deux artistes, l'exil a nourri et enrichi indéniablement leurs créations artistiques. Les artistes exilés trouvent souvent dans l'art une sorte de fil conducteur entre le passé et le présent. L'art est aussi un moyen pour eux de canaliser leur mal-être, le théâtre est en quelque sorte une catharsis pour Mouawad et Piscator.

124 Entretien de Wajdi Mouawad avec Jean-François Perrier : *Entretien avec Wajdi Mouawad*, in festival avignon.com, février 2008, [en ligne]. Entretien disponible sur : <http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=979>. (Page consultée le 06 mars 2011).

II. Les rapports de Mouawad au théâtre de Brecht : l'épique et sa fonction didactique.

Des liens forts existent entre Bertolt Brecht et Wajdi Mouawad, c'est ce que nous verrons au sein de cette partie. Dans un premier temps, nous allons brièvement revenir sur qui était Bertolt Brecht, ainsi que sur les grandes lignes de son travail.

Bertolt Friedrich Brecht est né à Augsburg¹²⁵ dans une famille bourgeoise, le 10 février 1898. Il est l'un des dramaturges, metteur en scène et grand théoricien allemand le plus connu aujourd'hui. Il est aussi critique de théâtre, cinéaste, poète, « chansonnier » et aussi militant.

C'est très tôt à l'âge de quinze ans que Brecht écrit sa première pièce de théâtre qui a pour titre *La bible*. Il va suivre des études de philosophie puis de médecine. À l'âge de vingt ans, il est ensuite mobilisé à cause de la guerre, les horreurs de cette guerre le poussent à écrire sa première pièce engagée qui a pour titre *Baal*.

Dans la même veine que *Baal*, il écrit ensuite *Tambours dans la nuit* ; puis *Spartacus* et enfin *Dans la jungle des villes*. Ses premières pièces montrent principalement le côté révolté et anarchiste du jeune militant Bertolt Brecht. Ensuite, son écriture sera plus marquée par le marxisme et perdra progressivement cette orientation anarchiste des premiers temps.

Jusqu'en 1933, année riche en événements pour Brecht, il « baigne » dans le milieu artistique de Munich. Cette même année, il quitte l'Allemagne pour le Danemark à cause de l'arrivée au pouvoir des nazis. En 1933, les œuvres de Brecht sont interdites

¹²⁵ Ville située dans le Land de Bavière.

en Allemagne et brûlées lors du « célèbre » autodafé du 10 mai.

En 1935, les nazis lui retirent la nationalité allemande, c'est à cette période d'exil forcé qu'il va écrire la majeure partie de son œuvre (*La vie de Galilée*, *Mère Courage et ses enfants*, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *Le Cercle de craie caucasien* et *Petit Organon pour le théâtre*) il travaille aussi conjointement avec le réalisateur de cinéma Fritz Lang à l'élaboration d'un film aux États-Unis dénonçant les nazis et qui a pour titre : *Les bourreaux meurent aussi* (1943).

En 1947 il est ensuite chassé des États-Unis pour cause de Maccarthysme, il se rend alors en Suisse et enfin en 1949 il parvient à s'installer à Berlin-Est.

À partir de ce moment-là, il fonde le « Berliner Ensemble » dans lequel il va défendre les idées de son théâtre (notamment le principe de distanciation et la notion de théâtre épique...), mais aussi de ses prises de position socialistes. Au sein de cette structure, il va plaider pour un théâtre politique dont la fonction n'est pas de parler à la place des citoyens, mais de leur fournir des armes pour mieux résister aux « forces » extérieures comme par exemple les médias, mais aussi le pouvoir d'État et de la dictature.

« Le problème c'est que B.Brecht ne voulait pas faire un art populaire, au sens où il aurait écrit pour faire plaisir au peuple, mais un art révolutionnaire, ce qui n'est pas la même chose, mais peut être contradictoire. Être révolutionnaire pour B.Brecht [...] signifie vouloir transformer une réalité et en particulier transformer la perception et la compréhension que les individus ou les masses ont de leur propre histoire. L'art populaire est l'art qui plaît au peuple, je dirais dans une certaine immédiateté, l'art révolutionnaire c'est celui qui transforme le peuple. » ¹²⁶

Brecht ne plaide pas en faveur d'un art populaire, mais plutôt révolutionnaire, comme le souligne le sociologue Bruno Péquignot au sein de cette citation.

Par la suite, devenu une figure quasi-officielle du régime de la RDA¹²⁷, en 1955

126 PÉQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Op.cit., p.179.

127 République démocratique allemande.

il obtient le prix Staline international pour la paix. Environ un an plus tard après cette reconnaissance publique, il meurt d'un infarctus le 14 août 1956 à Berlin-Est.

Bertolt Brecht n'a pas toujours été compris à son époque et a souvent été attaqué aussi bien par la droite que par la gauche. Il a indéniablement marqué le monde du théâtre par l'originalité et la diversité de son œuvre.

Wajdi Mouawad a lui-même été marqué par cette figure emblématique du théâtre allemand comme il le souligne au sein de la citation suivante :

« Depuis Brecht, il y a quelque chose qui semble indiquer qu'il n'est plus possible de raconter une histoire au théâtre, qu'à la suite de la boucherie que fut la Grande Guerre, décimant la jeunesse de l'Europe, puis vingt ans plus tard, la découverte des camps, il n'y a plus de possibilités pour observer les ombres de la caverne, à présent il faut s'occuper uniquement de la caverne. »¹²⁸

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad fait directement référence à *L'allégorie de la caverne* de Platon¹²⁹. L'artiste québécois veut faire de son théâtre un art qui aide les hommes à mieux comprendre le monde réel dans lequel ils vivent. Au sein de cette citation, on sent l'importance pour lui de travailler dans le prolongement du travail de Bertolt Brecht.

Brecht apparaît à son époque (et même encore aujourd'hui) comme un révolté contre l'ordre moral (plus principalement à travers ses premières œuvres à forte tendance anarchiste), l'armée, la montée du nazisme, la religion, les théories politiques et les philosophies fondées sur la volonté de puissance (comme par exemple le Parti nazi). Comme nous avons pu le voir précédemment, Brecht donne au début de sa carrière dans un anarchisme qui inspire ses premières œuvres : *Baal*, *Dans la jungle des villes*, *Tambours dans la nuit* ... Au sein des premières pièces de Mouawad, ce côté révolté est encore plus présent qu'à l'heure actuelle notamment dans *Willy Protagoras*

128 MOUAWAD Wajdi, (auteur du programme inconnu) *Douze jours en compagnie de Wajdi Mouawad*, in L'édition 2004 des Laboratoires du Théâtre français, janvier 2004, [en ligne]. Source du programme: <<http://www.nac-cna.ca/fr/nacnews/viewnews.cfm?ID=640&cat=catFT>>. (Page consultée le 09 février 2009).

129 *Allégorie de la caverne* que l'on retrouve dans le Livre VII de La République.

enfermé dans les toilettes. D'une certaine manière, les premières pièces des deux auteurs portent cette même fougue de la jeunesse rebelle. Ces œuvres de jeunesse portent le même message à la fois de révolte et d'espoir dans un monde nouveau.

Pour Bertolt Brecht, c'est à Berlin, où fermentent la politique, la révolution, la littérature, la misère, la richesse et la prostitution, qu'il commence sa véritable carrière et conquiert une certaine renommée, en montrant l'homme et sa capacité de transformation. C'est aussi autour de cette nouvelle société en pleine mutation que commence à s'articuler son théâtre politique. Pour Wajdi Mouawad, c'est dans un monde lui aussi en pleine mutation que sa carrière commence, dans une société où le terrorisme tient une place de plus en plus importante, l'argent aussi, la publicité et le pouvoir croissant des commanditaires de théâtre.

Dans cette seconde partie, nous verrons qu'il existe des rapports importants entre Brecht et Mouawad, notamment sur la notion de théâtre épique, mais aussi concernant les « thématiques » présentes dans leurs diverses pièces. Nous aborderons aussi la critique et la diffamation dont les deux artistes sont souvent la cible. Enfin pour conclure cette partie, nous verrons l'influence que l'exil exerce sur l'écriture de chacun des deux dramaturges.

A. Les liens de Mouawad avec le théâtre épique de Brecht.

Avant de parler des rapports de Wajdi Mouawad avec le théâtre épique, il faut commencer par définir les fondements et les caractéristiques de ce type très particulier d'art.

Pour commencer, il faut dire que le théâtre épique naît à partir d'un refus de l'art dramatique traditionnel (cf **Annexe 2** : « Formes dramatiques et épiques selon Brecht »

page 518) Brecht élabore et définit, après l'expérience de ses « pièces didactiques », les principes d'une dramaturgie originale. À la forme dramatique du théâtre qui est action, il substitue la forme épique qui est narration. L'épique dans le sens Brechtien traduit une nouvelle représentation du monde avec une nouvelle éthique.

D'un point de vue purement historique, le théâtre épique s'inscrit dans les luttes sociales qui suivent la Première Guerre mondiale. Les différents événements historiques, politiques et sociaux qui ont collaboré à l'émergence de ce courant sont, entre autres, la Seconde Guerre mondiale et la montée du nazisme en Europe qui a notamment forcé l'auteur Bertolt Brecht à s'exiler de son continent d'origine.

C'est le metteur en scène Erwin Piscator qui en pose réellement les fondements, ensuite c'est Brecht qui va en quelque sorte, « radicaliser » les théories du théâtre épique et aussi politique, en estimant que cette forme d'art doit être à la fois un divertissement, mais aussi et surtout nécessairement un moyen d'instruire le public. Le théâtre politique est le plus souvent intimement lié à cette forme épique, qui, elle, est fondée sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action.

L'épique Brechtien entreprend de retrouver et de souligner l'intervention d'un narrateur, c'est-à-dire d'inclure un point de vue « extérieur » sur la fable et sur la mise en scène. Pour parvenir à cette fin, Brecht fait appel à la nécessaire union de l'équipe de théâtre. Pas plus qu'il n'existe de théâtre purement dramatique et « émotionnel », il n'y a pas de théâtre épique « pur », mais c'est quand même ainsi que l'on définit l'art de Bertolt Brecht. Il donne au théâtre épique ses lettres de noblesse et avant lui Erwin Piscator (dans les années 1920). Cet art se définit aussi par le style de son jeu qui dépasse la dramaturgie classique.

Pour sa part, l'artiste québécois veut proposer des pièces qui, chacune, « jettent » le monde par terre tout en laissant le soin aux spectateurs de remettre les morceaux du puzzle à la place qui leur convient. Son objectif est de faire du théâtre qui ne divertit pas d'abord (mais un peu), qui désarçonne plutôt, « qui donne peur » comme Wajdi

Mouawad aime le souligner.

Cependant, il existe un point commun indéniable entre les deux artistes, c'est l'importance que les deux hommes donnent au narratif, car il faut souligner que le dramaturge d'origine libanaise est l'un des rares auteurs contemporains encore en vie à revendiquer son appartenance au narratif. La présence du narrateur(s) est plus ou moins présente chez Wajdi Mouawad, précisément il ne le nomme pas ainsi, par contre nous pouvons nous rendre compte que systématiquement l'un des personnages de la pièce tient ce rôle.

1. Un courant inspiré marqué par les faits sociaux :

L'épique Brechtien ne dénonce pas un autre courant (le classique), par contre il porte un regard critique sur la société en tant que telle. Il s'oppose plus exactement aux classes sociales et à la guerre, il n'est en rien un théâtre d'avant-garde.

« La scène apparaît comme le microcosme de la société à laquelle appartiennent [les] spectateurs. Elle est à la fois le reflet et la vérité de la salle. »¹³⁰

La modernité de Brecht est en effet due à la place prépondérante qu'il accorde aux préoccupations historiques, ce théâtre « réflexif » n'ignore pas sa situation au sein de la société. Il vise un certain public à une époque donnée et contredirait ses principes, même s'il n'était susceptible tantôt de suivre, tantôt de précéder les évolutions historiques dans lesquelles il intervient, bref, s'il n'était capable de métamorphose. Cette forme épique est en constante transformation, c'est un théâtre polymorphe, quitte à se contredire par rapport aux préceptes énoncés à la base. Selon Roland Barthes, cette forme d'art est « une révolution subtile ». Ainsi, le théâtre devient le laboratoire d'une « révolution » essentiellement politique et toujours inspirée par la société qui l'entoure.

130 DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 42.

« Et il faut que notre jouissance au théâtre soit devenue plus faible que ne l'était celle des Anciens, même si notre genre de vie en commun ressemble encore assez au leur pour que cette jouissance soit même possible. Nous prenons possession des œuvres anciennes au moyen d'une procédure relativement nouvelle, à savoir l'identification, à laquelle elles ne se prêtent guère. Ainsi la plus grande partie de notre jouissance se nourrit à d'autres sources qu'à celles qui doivent nécessairement s'être si puissamment ouvertes à nos devanciers. Nous nous rabattons alors sur les beautés de langue, sur l'élégance avec laquelle la fable est conduite, sur des passages qui nous arrachent des idées indépendantes du texte, bref, sur ce qui dans les œuvres anciennes est hors d'œuvre. Ce sont là précisément les moyens poétiques et théâtraux qui cachent les discordances de l'histoire. Nos théâtres n'ont absolument plus la capacité ou l'envie de raconter encore clairement ces histoires, même celles, pas si anciennes, du grand Shakespeare, c'est-à-dire de rendre croyable l'enchaînement des événements. Or la fable est, selon Aristote – et sur ce point nous pensons de même –, l'âme du drame. De plus en plus nous sommes gênés par la grossièreté et le négligé des reproductions de la vie en commun des hommes, et cela non seulement dans les œuvres anciennes, mais aussi dans les œuvres contemporaines, lorsqu'elles sont faites selon des recettes anciennes. Toute notre manière de jouir commence à devenir anachronique. »¹³¹

Comme de nombreux arts, le théâtre épique du dramaturge allemand cherche à divertir, mais Brecht émet quelques limites à ce sujet. À son avis, une création artistique doit être à la fois divertissante et utile. Selon lui, dans l'ère scientifique du XX^{ème} siècle, l'art dramatique doit devenir un art de la raison plus que du sentiment.

« L'art, en ces temps décisifs, doit lui aussi se décider. Il peut se faire l'instrument d'une minorité de gens qui jouent les dieux du destin pour les masses, en réclamant d'elle une foi aveugle. Et il peut aussi prendre place aux côtés de la majorité des hommes, en leur offrant de saisir leur sort en mains propres. Il peut livrer les hommes à l'ivresse, aux illusions et aux miracles, et il peut leur livrer les mondes. Il peut étendre l'ignorance, et il peut étendre le savoir. Il peut faire appel aux puissances qui manifestent leur énergie dans la destruction, et à celles qui s'accomplissent dans la solidarité. »¹³²

Bertolt Brecht revendique l'importance de faire un théâtre engagé dans une esthétique de « combat », mais aussi dans une volonté de renouveler le genre littéraire. Selon lui, les masses doivent se servir de l'art comme d'une arme, elles se doivent de prendre conscience de la puissance du théâtre.

Par le souci que Mouawad apporte à la société dans ses pièces, il se rapproche du courant de théâtre épique Brechtien. Ainsi, le travail du dramaturge québécois

131 BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Éditions de l'Arche, 1978, p.22.

132 BRECHT Bertolt, in FREY Daniel, *BRECHT un poète politique*, Éditions l'Age de l'Homme, Collection Germanica, Lausanne, 1987, p.26.

contrairement à celui de son confrère allemand, ne vise pas un public en particulier, car les clivages (de la lutte des classes) existant à l'époque de Brecht ont eu tendance à s'estomper au fil des années. De ce fait, dire aujourd'hui que l'on s'adresse à tel ou tel public est ardu, car la manière de classer les pièces a considérablement changé. À l'époque de Brecht, la notion de « classes » est prédominante (opposition constante entre prolétaires et bourgeois), alors qu'aujourd'hui nous parlons plus en classes d'âge (adultes, public adolescent, jeune public).

Wajdi Mouawad déclare quand même que son public doit être préparé pour assister à ses spectacles. Selon lui, le spectateur doit se mettre dans la peau d'un tigre en position de chasse, il doit être prêt à saisir ce que Mouawad (la pièce de théâtre) lui donne, c'est ainsi qu'il l'exprime au sein de la citation suivante :

« Ici il y a un théâtre. Si vous voulez, vous pouvez y venir, mais rien ne vous y force, ni le devoir de culture, ni la bienséance. Venez comme vous le désirez, mais un conseil : mieux vaut y venir comme le tigre qui va vers sa proie. »¹³³

Le dramaturge québécois explique au sein de cette citation que le public qui vient voir ses spectacles n'est en rien obligé de venir « *ni le devoir de culture, ni la bienséance* », cependant s'il fait le choix d'assister à une représentation, il se doit de ne pas être passif et doit être attentif à ce qui se passe sur la scène à chaque instant comme si chaque minute était vitale.

Pour en revenir à la réflexion de départ, il est indéniable de dire que les deux artistes usent de sujets d'actualité au sein de leurs théâtres pour diverses raisons, notamment car ce sont eux qui vont le plus faire réagir le public. D'une manière générale selon Pierre Francastel l'art est indissociable de son contexte social :

« On considère que l'artiste traduit dans un langage particulier une vision du monde commune à l'ensemble de la société dans laquelle il vit. »¹³⁴

133 MOUAWAD Wajdi, in Ouvrage collectif, *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Op.cit., p.55.

134 FRANCASTEL Pierre, *Études de la sociologie de l'art*, Éditions Gallimard, Collection Tel, Paris, 1986, p.8.

Selon cet auteur il ne faut pas concevoir l'art comme un objet uniquement esthétique et de pur divertissement, il faut voir en lui une production sociale qui est le point de convergence des principes de fonctionnement d'une société. De ce fait, il est important de toujours lier l'œuvre à son contexte social. Pour Mouawad et Piscator, ce qui est important au théâtre, c'est d'avoir un public réactif qui va se mettre à réfléchir grâce à ce que la scène (et le message du spectacle) lui apporte.

2. Abolition du quatrième mur et effet de distanciation :

Les principes de l'effet d'éloignement¹³⁵ (*Verfremdungseffekt*) consistent en une multitude de séries de mesures pratiques. La dramaturgie, l'usage d'objets, des messages picturaux, le jeu des acteurs, la scénographie au sens large et aussi la musique, se mettent en mouvement afin de mettre en place une distance entre les événements qui se déroulent sur la scène et le spectateur. En résumé, l'effet d'éloignement plus connu sous le terme de distanciation a pour principe de mettre à distance le spectateur de la scène afin que celui-ci fasse la différence entre la réalité et le factice de ce qui se passe sur le plateau de théâtre (habituellement).

« L'importance est dans ce qu'on a appelé distanciation (*Verfremdungseffekt*) : le jeu du comédien ne peut, en aucun cas, susciter une adhésion émotionnelle, une identification, mais suggérer une explication de la réalité humaine globale. »¹³⁶

Le but est en quelque sorte de rendre au spectateur sa liberté de critique devant le récit, mais aussi de cultiver son attitude d'observateur actif en dissipant le phénomène d'identification (sans pour autant censurer tous ses sentiments). Il faut en quelque sorte « réveiller » le public ou du moins « l'éveiller » et c'est bien par ce principe d'éloignement qu'il peut y parvenir, c'est cette idée que le sociologue Bruno Péquignot souligne au sein de la citation suivante :

¹³⁵ Aussi appelé : procédé de distanciation.

¹³⁶ DUVIGNAUD Jean, in DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André, *Le théâtre, Op.cit.*, 1976, p.122.

« [...] le sens du concept de distanciation chez B.Brecht qui ne signifie pas distinction, mais mise à distance du spectateur et du spectacle afin que la différence entre la vie et l'art, entre la réalité et l'univers de la représentation soit bien établie, avec comme finalité que le spectateur trouve le chemin qui mène à la critique des idéologies comme système de représentation, et au refus de prendre la représentation pour la chose elle-même. La visée étant, bien entendu, chez B.Brecht directement politique. »¹³⁷

Au sein de son théâtre, Wajdi Mouawad use lui aussi de nombreux effets de distanciations relevant du jeu, de la danse, de la musique, du chant, de la récitation de poésies, de la peinture, mais aussi d'éléments « forts » d'un point de vue scénique. De ce fait, par cette utilisation de nombreux procédés scéniques, il est assez difficile et même quasiment impossible de s'identifier aux personnages de la pièce.

Pour en revenir au théâtre épique, il faut dire que ce courant abolit « le quatrième mur » qui symboliquement représente le « mur » qui auparavant existait entre les acteurs et l'audience. De ce fait, grâce à l'abolition de cette distance, les comédiens s'adressent plus directement aux spectateurs, par exemple à la fin de *Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale*, les comédiens enlèvent leurs masques et vont au-devant de la scène afin d'adresser un ultime message au public :

« CHŒUR DE TOUS LES COMÉDIENS : Ils enlèvent leurs masques et vont à la rampe.
Tout n'est que changement. Les puissants qui gouvernent
Peuvent bien dresser des plans, leur triomphe a un terme.
Ils ont beau parader comme des coqs sanglants
Rien ne les sauvera, tout n'est que changement.
Au fond de la Moldau roulent même les pierres
Trois empereurs sont à Prague couchés sous terre.
Les grands passent et cèdent la place aux moins grands.
Et si la nuit est longue, c'est que le jour attend. »¹³⁸

Il devient donc quasiment impossible pour le public de s'identifier aux personnages, de plus l'acteur est toujours conscient de jouer et le spectateur d'être au théâtre et pas dans la réalité. Au sujet de cette abolition du quatrième mur, Jean Duvignaud s'est lui aussi interrogé au sujet de cette notion :

« Ces publics, ce **Quatrième mur** dont il faut se demander comment ils peuvent intervenir dans la forme de la création dramatique elle-même. Qu'en est-il de la simulation imaginaire

137 PÉQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Op.cit., p.179.

138 BRECHT Bertolt, *Schweyk dans la seconde Guerre mondiale*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2005, p. 96.

et de ce qu'elle engendre en nous d'invention ? »¹³⁹

Jean Duvignaud, tout comme Brecht, se demande de quelle manière le public se doit d'intervenir dans la pièce avec l'abolition de ce quatrième mur. Cette question revient sans cesse dans la réflexion sur l'art dramatique.

Par les procédés de mise à distance, Bertolt Brecht voulait pousser le spectateur à la réflexion (personnelle et à la fois collective) voir à « l'action révolutionnaire ». Il force celui-ci à avoir un regard critique, car cette distanciation est selon lui nécessaire pour amener le public à réfléchir.

Le spectateur pour le dramaturge allemand ne doit plus se sentir proche de tels ou tels personnages par rapport aux émotions que ceux-ci peuvent montrer (simuler) sur scène. Pour Brecht, le personnage ne doit pas toucher le public par ses émotions, mais par son propos c'est-à-dire le contenu du message qu'il diffuse.

Wajdi Mouawad ne pousse pas comme Brecht son public à « l'action révolutionnaire », par contre il cherche par le biais du théâtre à le mener indéniablement sur le chemin de la réflexion, mais sans mettre de côté les émotions.

3. Utilisation du lyrique pour couper à toute identification :

Aussi bien chez Mouawad que chez Brecht, l'identification avec les différents personnages est assez ardue. Cette difficulté est notamment accrue par l'utilisation de nombreux passages lyriques qui coupent le spectateur de toute réalité. Ainsi, chez les deux artistes la présence du lyrique, que Wajdi Mouawad préfère nommer onirique, amène le public à ne plus pouvoir s'identifier. De plus, les moments lyriques peuvent

139 DUVIGNAUD Jean, in DELDIME Roger, *Le quatrième mur Regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Éditions Promotion Théâtre, collection Théâtre événements, Paris, 1990, p. 9.

aussi être purement descriptifs. En voici un exemple qui se trouve dans *Mère courage et ses enfants* de Brecht :

« Une rose nous a réjoui
Au Mitan de notre jardin
Elle a très joliment fleuri
En mars fut plantée de nos mains
Et ce ne fut pas vainement.
Heureux ceux qui ont un jardin

Et quand soufflent les vents de neige
Et qu'ils traversent les sapins
On ne risque rien
On a fait que le toit protège
Calfeutré de mousse et de foin.
Heureux ceux-là qui ont un toit
Lorsque soufflent ces grands vents froids. » ¹⁴⁰

Dans les textes du dramaturge canadien, on retrouve aussi ce même type de poèmes lyriques, mais qui ont souvent plus de rapport avec l'action en cours :

« Au milieu de la grande pièce,
Ici même,
Il était debout,
Comme un rayon de soleil,
Un amour adolescent,
Et il me regardait,
Et je l'ai regardé.
Wahab, j'ai dit, tu es revenu
Je te l'avais promis, il m'a répondu.
Sauve-moi, j'ai dit,
Maintenant que nous sommes tous ensemble,
Ça va mieux, il a répondu
Et je suis tombée par terre,
Plus bas encore,
Au creux même de l'océan,
C'est-à-dire au fond, au plus profond de mes larmes de bonheur. » ¹⁴¹

Dans la dramaturgie des deux artistes, l'intervention de poèmes permet de couper toute identification, ce qui oblige le spectateur à avoir une distance critique tout en profitant d'un moment de poésie.

Il faut ajouter que Wajdi Mouawad ne se contente, pas seulement d'utiliser des passages lyriques pour détourner les spectateurs. Il use aussi des mathématiques dans la

140 BRECHT Bertolt, *Mère courage et ses enfants*, Édition de l'Arche, collection scène ouverte, Paris, 1975, p.96.

141 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Éditions Acte Sud, Collection Léméac, Paris, 1999, p.65.

plupart de ses textes. Il insère ainsi de longues équations ou encore des théories mathématiques, ce qui empêche le spectateur de s'identifier aux personnages.

« CLEMENT SZYMANOWSKI : Parce que la singulière amitié qui nous unissait, Valéry et moi, était cousue tout entière aux mots, à leurs jeux, leurs calculs, leurs traductions en nombres, leurs métamorphoses en d'autres mots, parfois réels, parfois inventés, en tout cas toujours nouveaux, jamais pareils, qu'il nous fallait, tour à tour, trouver, chiffrer, déchiffrer, transmuier, rechiffrer, redéchiffrer, deviner pour former de nouvelles phrases. J'étais encore son étudiant et nous avions inventé entre nous une méthode de cryptage et de décryptage dont le principe consistait à marier savamment mathématique et poésie selon une démarche très précise. (...) »¹⁴²

Comme nous pouvons le voir à travers cet extrait de *Ciels*, Wajdi Mouawad « coupe » cette identification par l'intervention des mathématiques qu'il mêle assez souvent à la poésie. Dans quasiment toutes ses pièces de théâtre, les équations scientifiques apparaissent à un moment donné sous des formes plus ou moins complexes et « compréhensibles » dans le courant de l'action.

En résumé, chez les deux dramaturges, le lyrique tient une place particulièrement importante, dans le sens où celui-ci procède à une rupture de l'identification en plaçant le public à distance du texte.

4. Expression « détournée » des émotions à travers des « Songs » :

Dans la dramaturgie Brechtienne, les personnages expriment leurs émotions à l'aide de « Song(s) », c'est-à-dire de chansons. Par exemple, dans *Le cercle de craie Caucasien*¹⁴³, il y a au moins une quinzaine de « Song(s) » et au moment de ces interventions chantées, l'action théâtrale est artificiellement interrompue. Dans chacune de ses pièces, il a recours à ce procédé. Voici, un exemple de soldats qui chantent dans *Schweyk dans la Deuxième Guerre Mondiale* de Brecht :

142 MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, Éditions Acte Sud, 2010, p.48.

143 Ce texte est écrit en 1945 et publié en 1949.

« Les soldats chantent le « *Miserere allemand* ».

Un beau jour nos supérieurs nous ont ordonné
De conquérir pour eux la ville de Dantzig.
Nous sommes entrés en Pologne avec tanks et avions
Nous l'avons conquise en trois semaines.
Que Dieu nous garde.

Un beau jour nos supérieurs nous ont ordonné
De conquérir pour eux la Norvège et la France
Nous sommes entrés en Norvège et en France
Nous l'avons conquise en cinq semaines.
Que Dieu nous garde.

Un beau jour nos supérieurs nous ont ordonné
De conquérir pour eux la Serbie, la Grèce, la Russie
Nous sommes entrés en Serbie, Grèce et Russie
Et depuis deux ans nous luttons pour notre survie.
Que Dieu nous garde.

Un beau jour nos supérieurs nous ordonneront
De conquérir la lune et puis le fond des mers.
C'est déjà difficile en cette terre de Russie
L'ennemi est fort, l'hiver froid, le retour improbable.
Que Dieu nous garde et nous ramène à la maison. »¹⁴⁴

Dans le théâtre de Brecht, le (ou les) personnage(s) qui prend en charge le Song s'avance vers le public et lui fait part de ses états d'âme, c'est donc une manière détournée de faire part de ses émotions intérieures au public, mais par le biais d'une indéniable mise à distance. Les « Song(s) » sont des éléments très importants dans le principe de distanciation, ils sont des parenthèses qui affirment le principe d'être sur une scène de théâtre dans un spectacle et pas dans la « vraie » vie (dans le réel).

Dans les créations de Wajdi Mouawad, on peut aussi remarquer d'interventions de Song(s), avec par exemple l'usage récurrent de chansons, mais aussi de poèmes parlés ou chantés, présents dans quasiment toutes ses pièces de théâtre. Par exemple, dans sa pièce de théâtre intitulée *Incendies*, il utilise *The logical song* de Supertramp (cf **Annexe 3** : « *The logical song* de Supertramp » page 520) pour mettre en exergue les sentiments d'un sniper « fou » :

« When I was young, it seemed that life was so wonderful
(Quand j'étais jeune, la vie semblait merveilleuse)

144 BRECHT Bertolt, *Schweyk dans la Deuxième Guerre Mondiale*, *Op.cit.*, p.90.

A miracle, oh it was beautiful, magical
(Un miracle, oh, elle était belle, magique)

»And all the birds in the trees, well they'd be singing so happily
(Et tous les oiseaux dans les arbres chantaient si joyeusement)

Joyfully, playfully watching me
(Avec joie et entrain, en me regardant)

But then they send me away to teach me how to be sensible
(Mais voilà qu'ils m'envoient loin pour m'apprendre à être raisonnable)

Logical, responsible, practical
(Logique, responsable, pratique)

And they showed me a world where I could be so dependable
(Et ils m'ont montré un monde dans lequel je pourrais être si fiable)

Clinical, intellectual, cynical¹⁴⁵
(Froid, intellectuel, cynique) »¹⁴⁶

À un autre moment dans cette même pièce, il utilise la musique d'introduction de la chanson *Roxanne* de The police, et enfin dans cette même œuvre il fait intervenir un célèbre poème Arabe intitulé *Al Atlal* (cf **Annexe 4 : *Al Atlal* (Les ruines)** page 523) qui traite de la révolte des femmes, ou du moins de l'émancipation des femmes face aux hommes. Ce poème est récité sur scène par un duo de femmes, il ajoute une dimension poétique et politique à la représentation théâtrale.

Ainsi, par le biais des différents Song(s), Wajdi Mouawad amène des idées politiques fortes qui soulignent le texte, mais aussi les sentiments intérieurs des personnages. Il laisse aussi le spectateur libre de reposer son esprit entre deux actions ou de rester concentré sur le contenu des paroles (quand elles sont dans une langue compréhensible par l'auditoire) qui ne sont jamais vides de sens.

Wajdi Mouawad dans sa pièce intitulée *Littoral* fait aussi intervenir des Song(s) accompagnés par le son du violon de l'héroïne principale (Simone), comme par exemple celui-ci qui peut paraître moins politique (dans son contenu) que les

145 SUPERTRAMP, *The logical song*. Date: [en ligne]. Source du document : <
http://www.parolesmania.com/paroles_supertramp_1996/paroles_the_logical_song_1535489.html >.
(page consultée le 11 juin 2010).

146 Traduction de l'auteur de la thèse.

précédents :

« C'est la nuit. Violon au loin

ULRICH : Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux...chante déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector... »¹⁴⁷

Sans cesse, dans les œuvres de l'artiste québécois, l'action s'interrompt pour laisser place au chant, qui ensuite fait place à la méditation.

Ces différents éléments dramatiques, lyriques et philosophiques présents dans les Song(s) ne contiennent jamais à eux seuls, ni même à eux tous, la signification globale de la pièce. Au contraire, dans la dramaturgie Brechtienne ils ne cessent de se contester et c'est justement une distance soigneusement entretenue par le créateur. Cette impression d'instabilité que l'on peut nommer dissonances, permet de faire place à l'intervention critique du spectateur. Celui-ci est appelé à analyser les « idéologies » que véhiculent ou non l'action.

5. Utilisation de messages « picturaux » :

Les deux artistes de théâtre utilisent de nombreux messages picturaux dans la mise en scène de leurs spectacles. Par exemple, Brecht utilisait notamment des panneaux en cartons sur lesquels il y avait des mots pour affirmer l'idée de distanciation. L'utilisation de pancartes sur scène est un principe propre aux mises en scène des spectacles de Brecht.

À l'heure actuelle, lorsqu'un artiste met en scène une pièce de cet auteur, il a souvent recours à ce procédé de distanciation.

147 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *Op.cit.*, p.53



148

Sur cette photographie, extraite de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, nous pouvons voir un exemple de message pictural dont usait Brecht lors de ses créations artistiques.

De son côté, Mouawad n'utilise pas à proprement parler des panneaux de ce type, cependant lui aussi fait passer un message aux spectateurs, mais à l'aide de projections vidéo. Au fil du temps, l'artiste canadien a intégré ce mode d'expression dans chacune de ses pièces, par le biais de l'image il fait passer au public un grand nombre de messages. Un autre moyen important de message pictural à souligner chez Mouawad, c'est le recours quasi-systématique à la peinture sur le plateau de théâtre. Dans les mises en scène de ses propres œuvres l'artiste canadien utilise systématiquement la peinture pour casser le fil de l'action.

À un moment donné de la pièce, les personnages se mettent à peindre, cette action peut être individuelle, mais aussi collective. Lorsqu'elle est collective, elle donne souvent lieu à une sorte de quasi-communion entre les acteurs. C'est un temps où les personnages de la pièce n'usent plus de mots pour s'exprimer, leur ultime moyen d'expression devient la peinture et c'est au spectateur de construire lui-même le message

148 Photographie extraite d'un spectacle de Bertolt Brecht : *Mahagonny Songspiel*. Date : inconnue. Lieu : inconnu. Auteur : inconnu. Source de l'image :

<<http://mahagonny.tumblr.com/post/475923700/bertolt-brecht-on-clarinet-karl-valentin-on-tuba>>.

(Page consultée le 12 novembre 2012).

diffusé sur scène.

6. Usage de personnages ambigus : la fin du manichéisme :

Dans le théâtre de Bertolt Brecht et de Wajdi Mouawad, on ne trouve pas de personnages manichéens, il n'y a pas d'un côté les « bons » et de l'autre les « méchants ». Les deux auteurs usent constamment de personnages divisés, dans le but de montrer qu'il n'y a pas de constante chez les êtres humains.

Cette utilisation de personnages ambigus et divisés rejoint aussi cette idée du refus d'utiliser des « héros » qui ne représentent en rien la « vraie » société. Jean Duvignaud, dit du théâtre de Bertolt Brecht :

« Il avait pris ses distances avec les convulsions politiques. Ou, du moins, tentait-il de transposer les déchirements qu'il pouvait ressentir dans une forme ambiguë. Ainsi, La bonne Âme de Se-tchouan met en scène un personnage à deux visages, l'un tourné vers la haine, l'autre vers la bonté. Est-ce un effet du pacte germano-soviétique ? Mais une égale duplicité parcourt son œuvre, et l'équivoque sert d'alibi à l'une des plus fortes de ses pièces, Galileo Galilei. » ¹⁴⁹

Le sociologue Jean Duvignaud, nous explique que chez Brecht, la division des personnages représente aussi celle de l'auteur lui-même, mais nous reviendrons plus tard sur cette notion d'ambiguïté des protagonistes dans le théâtre Brechtien. Les deux dramaturges s'attachent à montrer que la « vraie » nature humaine est instable et que chaque personne peut basculer à un moment ou à un autre. Dans le monde réel, on n'est jamais foncièrement bon, ni foncièrement mauvais, tout est question de situations. À ce sujet, Roland Barthes écrivait ceci :

« Enfin, dernière saveur, ce théâtre intelligent, politique et d'une ascétique somptuosité, était aussi, conformément d'ailleurs à un précepte de Brecht, un théâtre plaisant : jamais une tirade, jamais un prêche, jamais, même, ce manichéisme édifiant qui oppose

149 DUVIGNAUD Jean, *L'Almanach de l'Hypocrite (le théâtre en miettes)*, Op.cit., p.9.

communément, dans tout art politique, les bons prolétaires et les mauvais bourgeois, mais toujours un argument inattendu, une critique sociale qui se mène hors de l'ennui des stéréotypes et mobilise le ressort le plus secret du plaisir, la subtilité. Un théâtre à la fois révolutionnaire, signifiant et voluptueux, qui pouvait dire mieux ? »¹⁵⁰

Le théâtre de Brecht n'est jamais manichéen, comme le souligne Roland Barthes au sein de cette citation, car chaque « type » de personnage est scrupuleusement « disséqué » par le dramaturge allemand. Ainsi, il montre les bons et les mauvais côtés des personnages. De ce fait, il n'y a plus d'opposition et les clichés du mauvais bourgeois et du brave prolétaire n'existent plus, « les bons prolétaires et les mauvais bourgeois » comme le dit Roland Barthes. La personnalité des protagonistes est assez large et de ce fait évite tout cliché ou stéréotype.

Wajdi Mouawad aussi s'attache à montrer la vraie nature des êtres humains. Chacun de ses personnages possède un côté obscur, mais sans jamais tomber dans le cliché. Le dramaturge québécois fait de ses protagonistes des êtres qui ne sont ni bons ni mauvais, ce sont juste des êtres humains avec des défauts et des qualités.

Cette attention portée à briser ce manichéisme est un point très fort dans le théâtre des deux dramaturges. Car c'est une manière qui vise à écraser un idéal souvent porté par les personnages conventionnels du théâtre, ainsi chez les deux artistes, il y a une volonté clairement affirmée de montrer la vraie nature des êtres humains.

7. Recours à la parabole, à la fable :

Le recours à la parabole est un procédé que l'on retrouve chez les deux auteurs dramatiques. Ce terme « parabole », vient du grec et signifie rapprochement, comparaison.

150 BARTHES Roland, in *Brecht et l'éblouissement du Berliner à Paris en 1954*. [en ligne]. Source : <<http://www.archithea.org/article-16759188.html>>. (Page consultée le 10 janvier 2009).

Elle est en quelque sorte une des variétés de l'allégorie, elle a aussi des points communs avec le conte et la fable. Wajdi Mouawad revendique énormément la présence de paraboles ou du moins de contes au sein de ses œuvres théâtrales. Ainsi, il va jusqu'à définir sa pièce *Incendies* comme étant un « conte pour grandir » et non pas une pièce de théâtre.

Le recours à ces formes amène la distanciation, qui suscite comme nous l'avons vu précédemment, l'esprit critique du spectateur. De plus, l'utilisation de paraboles ou de contes est un moyen détourné d'aborder subtilement des sujets parfois « difficiles ».

« Et, ruse suprême : cette distanciation, ce « Verfremdungseffekt » qui fit tant rire les critiques des années 50. Voyez, dit-il aux politiques : je ne parle pas des choses présentes, mais d'une histoire contée par Grimmshausen, d'une anecdote chinoise ou caucasienne, d'un scandale provoqué par l'Inquisition. Voyez, dit-il au public, et déchiffrez une charade, excitez votre intelligence, et tenez compte pour vous-mêmes de ce que vous découvrez. »

151

Au sein de cette citation, Jean Duvignaud nous explique que Brecht utilise des effets de distanciation afin d'amener le spectateur à une prise de conscience sur le monde qui l'entoure.

8. Le collectif :

D'une manière générale, le collectif tient une place majeure dans le théâtre politique, il représente en quelque sorte un groupe qui unit ses forces pour aller dans la même direction comme une seule et même personne.

Le théâtre de Brecht comme celui de Wajdi Mouawad est très marqué par le collectif. Pour les deux artistes, c'est grâce à celui-ci que peuvent naître les créations. Ils cherchent par cette méthode à anéantir « l'individualité » qui selon eux mène les

151 DUVIGNAUD Jean, *L'Almanach de l'Hypocrite (le théâtre en miettes)*, Op.cit., p.10.

êtres humains à leur perte. De la même manière que pour Piscator, le collectif chez Brecht est essentiellement lié à ses appartenances politiques, contrairement au dramaturge québécois.

9. Travail d'équipe :

Dans le domaine du théâtre politique, le travail d'équipe tient une place très importante. Cette notion se réfère directement au collectif qui est en soit une valeur essentielle des convictions de Bertolt Brecht.

« Brecht a toujours aimé travailler en équipe : une grande équipe de dramaturges, d'assistants et de représentants de différents corps de métier. De temps en temps, il faisait appel à des hommes politiques, des philosophes ou des économistes. Ce travail d'équipe se déroulait sur presque une année. »¹⁵²

Pour le dramaturge allemand, le travail d'équipe consiste aussi à demander à chacun de mettre ses compétences au service du spectacle quitte à passer beaucoup plus de temps à créer.

Wajdi Mouawad aime lui aussi s'entourer d'équipes de travail avec lesquelles il passe beaucoup de temps afin d'obtenir le résultat le plus intéressant possible. Ainsi, il n'hésite pas à demander des conseils à chaque membre de son équipe lors de la création de ses pièces de théâtre. Nous avons déjà vu l'importance de cette notion de collectif auparavant dans la partie sur Piscator et nous la verrons ultérieurement au sein de la thèse.

En résumé chez les deux artistes tout comme chez de nombreux auteurs de théâtre politique (ou groupe), collectif et travail d'équipe occupent une place majeure au

¹⁵² LAGHOFF Matthias, in BANU Georges, *LES REPETITIONS de Stanislavski à aujourd'hui*, Éditions Actes Sud, Collection Le temps du théâtre, p.109.

sein de la création artistique. Cette idée est porteuse d'une grande puissance politique, car elle implique l'anéantissement de l'individualisme.

B. Des thèmes et des approches comparables.

Comme nous avons déjà pu un peu l'aborder précédemment, les deux auteurs de théâtre usent de thèmes relativement proches même si leurs sociétés respectives sont très différentes.

Les thèmes de prédilection de Bertolt Brecht sont les problèmes de la propriété, de l'argent (comme par exemple la corruption), de la guerre, la question de l'hitlérisme tient elle aussi une place majeure dans ses écrits. Le théâtre de Brecht rejette toute psychologie, car il préfère nous montrer des situations historiques et sociales à travers ses personnages. Wajdi Mouawad exclut lui aussi la psychologie (au sein de ses textes), car selon lui celle-ci veut tout expliquer, idée que ce dramaturge rejette en « bloc ».

Chez les deux artistes, chaque pièce consiste (ou du moins est une tentative) en la narration d'une phase de « l'épopée humaine », l'œuvre est en quelque sorte une démonstration des mécanismes d'une structure sociale.

Pour le dramaturge québécois, le thème de la guerre tient aussi une place primordiale ainsi que celui de la montée du « mal » (ici, du terrorisme) que l'on peut mettre en parallèle avec la montée de l'hitlérisme fortement traité par Brecht dans ses pièces (comme par exemple dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, ou encore dans *Grand-peur et misère du III Reich*) lors de son exil forcé.

Par contre, au sein de ses textes de théâtre Wajdi Mouawad n'aborde pas des thèmes comme l'argent, ou encore la corruption, pourtant ce sont des sujets de société

importants à l'heure actuelle.

Les thèmes exploités chez les deux dramaturges sont assez semblables, souvent ils se fondent sur des faits sociaux marquants que peuvent être la guerre, l'exil, globalement des sujets assez proches de leur propre vécu et de leurs époques respectives.

Pour les deux auteurs, leurs sujets de prédilection sont en quelque sorte le reflet de leurs époques et de leurs propres sociétés. Dans les deux cas, derrière l'utilisation de tel ou tel thème, il y a toujours quelque chose de l'ordre de l'engagement qui mène à la paix. Les deux artistes amènent leurs publics respectifs à s'interroger sur l'absurdité de la guerre et sur le besoin de paix.

1. Opposition véhémement à la guerre :

Comme nous venons de le voir précédemment, ce sont les événements historiques, politiques et surtout sociaux qui ont collaboré à l'émergence du théâtre épique.

Selon Bertolt Brecht, le théâtre avait comme tout art, le devoir de montrer le réel, mais en agissant dessus afin d'en montrer les mécanismes, comme il le dit au sein de cette citation : « *Une œuvre qui ne domine pas la réalité et ne permet pas au public de la dominer n'est pas une œuvre d'art.* »¹⁵³. Chez Brecht, l'œuvre d'art doit nécessairement être compréhensible pour tout spectateur. Selon lui, l'artiste se doit de présenter au public une œuvre « intelligente » qui permet au public de comprendre des mécanismes qui lui permettront de se dépasser.

153 BRECHT Bertolt, in Jean-Marc LACHAUD, « Bertolt Brecht et les arts plastiques », in EUROPE revue littéraire mensuelle, Août-septembre 2000 n°856-857, p.196.

Plus exactement, c'est la Deuxième Guerre mondiale et la montée du nazisme en Europe qui ont forcé Bertolt Brecht à s'exiler. Et c'est suite à cet exil qu'il s'engage contre les nazis¹⁵⁴ et contre la guerre par le biais du théâtre, mais aussi par le cinéma à Hollywood. Mais c'est principalement au sein de ses pièces de théâtre que cette opposition véhémente à la guerre est visible. Par exemple, dans *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale* dont le premier manuscrit date de 1943. Dans cet ouvrage il donne une vision « osée » et visionnaire d'Adolf Hitler.

« SCHWEYK : Et si on rentrait chez nous ? Ça, c'est quelque chose de sensé.
HITLER : Là-bas, mon peuple allemand m'attend. Je ne peux pas y aller.
Hitler fonce dans toutes les directions. Schweyk le siffle à chaque fois.
Vers le Nord. Vers le Sud. Ou vers l'Ouest ou vers l'Est.
SCHWEYK : Vous ne pouvez pas rester. Et vous ne pouvez pas partir.
Les mouvements de Hitler dans toutes les directions s'accélèrent.
SCHWEYK chante :
Tu n'peux plus reculer, tu n'peux plus avancer
T'es en faillite là-haut et t'as perdu en bas.
Le vent d'est te fait froid et le sol t'es brûlant
Moi je te dis franchement que je ne sais pas encore
Si je te descends maintenant ou si je te chie dessus. »¹⁵⁵

Cette volonté de s'opposer très directement à la guerre et au nazisme est propre au théâtre épique de Brecht, elle se constate au sein de la plupart de ses pièces. Dans cette pièce *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale*, le dramaturge allemand nous montre comment Hitler projette et met en œuvre son attaque contre l'Union soviétique. Au sein de cette citation extraite de la pièce, nous pouvons voir que Brecht s'attaque de façon violente à Hitler, il donne à son personnage un côté clownesque en le faisant « foncer » dans toutes les directions, ainsi par ce procédé il ridiculise le nazisme et plus particulièrement son leader.

Dans le cas de Wajdi Mouawad, c'est l'absurdité de la guerre civile au Liban qui est au centre de son œuvre et qui est incontestablement à l'origine de sa venue à l'écriture. « *Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre ? (...) Et on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre.* »¹⁵⁶ Le dramaturge québécois par le biais de son théâtre montre au public que la

¹⁵⁴ Et se rapproche du Parti communiste allemand.

¹⁵⁵ BRECHT Bertolt, *Schweyk dans la Deuxième Guerre Mondiale*, Op.cit., p.p.94-95.

¹⁵⁶ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Éditions Actes Sud, Collection Léméac, Paris, 2003, p.40.

guerre n'a aucun sens et qu'elle est contre nature.

L'histoire et plus particulièrement la guerre et son absurdité sont les thèmes qui sont au centre de toutes ses pièces et représentent majoritairement la trame de son travail d'écriture. Pour lui, l'art fondamental du théâtre offre un pouvoir de prise de parole permettant d'entrer en dialogue avec l'autre et de le mettre en garde contre le vaste principe de conflit.

Dans la totalité de son œuvre Wajdi Mouawad défend la notion de liberté, mais aussi de paix. Le théâtre est le lieu de réflexion idéal pour aborder le thème de la guerre au sens large du terme que ce soient des guerres entre deux « groupes » ou des conflits intérieurs de personnages, mais aussi les « distorsions » familiales.

Au-delà d'avoir la guerre pour sujet de prédilection les deux auteurs se rassemblent surtout sur l'opposition violente et sans retenue contre celle-ci. Toute sa vie Brecht a lutté pour la dénoncer et pour l'instant Mouawad fait de même et ne semble pas prêt à s'arrêter de combattre pour dénoncer les conflits qui opposent les êtres humains. Cependant, le dramaturge québécois ne revendique jamais le fait de dénoncer la guerre à travers ses textes contrairement à Bertolt Brecht.

2. Politique et idéologie sur scène :

Bertolt Brecht s'est surtout essentiellement inspiré de Karl Marx et de Lénine. Au sein de ses textes, il s'agit pour lui de parler d'une idéologie pour l'abolition du capitalisme et d'affirmer que la richesse devrait être la propriété de tous et pas uniquement de la bourgeoisie.

Dans le cas du théâtre de Wajdi Mouawad, il est difficile et même impossible de

dire que celui-ci s'oriente vers une idéologie politique (précise), cependant un puissant humanisme se dégage de son œuvre théâtrale. De plus, au sujet du communisme, le dramaturge québécois a une idée assez claire :

« C'est comme me demander si le communisme m'inspire aujourd'hui...Il m'intéresse, mais il ne m'inspire pas. Martin Luther King m'inspire. Christophe Colomb m'inspire. Galilée m'inspire. René Lévesque m'inspire. Richard Desjardins m'inspire. Ceux qui tentent de regarder au-delà des idées et des idéaux. Mais le communisme ne peut pas m'inspirer. Pas tel qu'on me l'a raconté. Il aurait peut-être suffi que je le découvre autrement, dégagé de son obstination, pour qu'il puisse m'inspirer. » ¹⁵⁷

Ce que Mouawad exprime dans cette citation, c'est que le communisme tel qu'il le connaît ne l'intéresse pas et surtout n'est en rien une source d'inspiration pour lui, au mieux c'est un sujet qu'il ne rejette pas dans le cadre de sa propre culture. Le dramaturge québécois n'aime pas le côté trop « obstiné » de cette idéologie. Cependant, en 2009 dans le cadre du festival d'Avignon, Wajdi Mouawad met en scène un spectacle intitulé *Communistes et compagnons de route malakoffiots*. Ce spectacle est fondé sur des entretiens avec des militants communistes, menés par lui-même.

Même si on ne peut pas parler de ressemblance d'un point de vue idéologique, il est indéniable de dire que leurs théâtres ont pour point commun la guerre, mais aussi une quête d'idéal. Une autre convergence est la recherche continuelle de la paix, ce qui en soit est significatif d'une certaine idéologie.

3. L'Histoire :

Chez Brecht, l'Histoire est toujours au présent, elle est constituée par des événements collectifs d'une importance nationale, voire internationale. Le dramaturge allemand donne en quelque sorte au quotidien une dimension historique forte.

157 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.27.

« (...) Chez Brecht, l'Histoire est une catégorie générale ; elle est partout, mais d'une façon diffuse, non analytique ; elle est étendue, collée aux malheurs humains, consubstantielle à eux (...) Brecht ne fait pas de l'Histoire un objet, même tyrannique, mais une exigence générale de pensée : pour lui, fonder son théâtre sur l'Histoire, ce n'est pas seulement exprimer les structures véritables du passé... c'est aussi et surtout refuser à l'homme toute essence, dénier à la nature humaine toute réalité autre qu'historique. » ¹⁵⁸

Dans le théâtre de Brecht, l'Histoire est très présente mais sans anéantir le reste, elle demeure essentielle dans les œuvres du dramaturge allemand. Chez Wajdi Mouawad, l'Histoire est elle aussi visible, mais pas directement en lien avec le temps présent même s'il y a des exceptions.

Par exemple, le texte de Mouawad intitulé *Ciels*, est écrit en réaction aux diverses vagues terroristes, mais c'est l'un des rares textes qui aborde véritablement l'Histoire au temps présent. Le dramaturge québécois utilise de véritables faits historiques, mais il les déforme sans cesse jusqu'au point de parfois les rendre insaisissables.

4. Le « anti-héros » comme nouveau porteur de l'histoire :

Les pièces de Brecht offrent en effet la galerie de personnages contradictoires, peut-être la plus importante du théâtre. On retrouve ce même aspect dans les œuvres de Wajdi Mouawad. Le théâtre du dramaturge québécois et de Brecht amène « l'antihéros » à être le nouveau porteur de l'histoire.

Celui-ci est désormais l'homme « lambda », l'utilisation de ce type de personnage est aussi une manière pour Brecht et pour Mouawad de dénoncer le mythe trompeur du héros. Ils préfèrent à celui-ci le personnage de l'antihéros afin d'imposer un être beaucoup plus humain, plus proche de chaque individu, mais aussi un être qui attire la méfiance, importante dans le théâtre pour développer le sens critique du spectateur.

¹⁵⁸ BARTHES Roland, *Brecht, Marx et l'Histoire*, in Cahier Renaud-Barrault, n°21, décembre 1957, p.25.

L'utilisation de l'antihéros permet aussi d'inclure au sein des pièces des personnages subversifs et amène vers un accès plus immédiat au réel, puisque l'on croit que, n'étant ni trop beaux ni trop intelligents ni trop forts, ne vivant pas de situations « extraordinaires », ils s'inscrivent tout à fait dans notre quotidien.

La figure de « l'antihéros » est extrêmement présente dans toutes les pièces de Brecht. Ici, nous allons puiser un exemple dans *La vie de Galilée*, lorsque, devant les menaces de l'inquisition, Galilée abjure et se soumet à la justice. L'un de ses étudiants déçu par le « renoncement » de Galilée l'apostrophe : « *Malheureux le pays qui n'a pas de héros !* »¹⁵⁹, à cette phrase Galilée rétorque : « *Non, malheureux le pays qui a besoin de héros !* »¹⁶⁰. Cette figure du antihéros n'est pas propre à *La vie de Galilée*, mais à toute l'œuvre théâtrale de Bertolt Brecht. Dans cet exemple, il est intéressant de noter que cette affirmation du antihéros est même présente au sein du texte dans lequel Galilée le personnage principal de la pièce affirme que le monde n'a pas besoin de héros. Au sein du dialogue que nous venons de voir précédemment, nous pouvons nous rendre compte que Brecht fait penser (tout haut) ses protagonistes sur scène au sujet de cette notion de héros.

Mouawad fait lui aussi, de « l'antihéros » le nouveau porteur de l'histoire. Ses types de personnages ne sont jamais manichéens, ce qui les rend plus proches de nous, mais ne nous donne aussi aucune envie d'identification (ou du moins atténue « l'envie » d'identification). L'un des « antihéros » du dramaturge québécois est Wilfrid dans sa pièce *Littoral*. En effet, ce personnage n'est ni beau ni laid, ni intéressant ni inintéressant, c'est un personnage presque fade et insipide. Globalement c'est un homme en qui il est difficile de faire confiance, de plus il ne fait pas rêver et il n'a jamais rien vécu, ce qui souligne cette position « d'antihéros ». Wilfrid n'est pas le seul personnage marqué par ce caractère, en règle générale Mouawad donne souvent ce type de profil aux protagonistes de ses pièces de théâtre.

En résumé, les deux artistes usent constamment de la figure « d'antihéros » au

159 BRECHT Bertholt, *La vie de Galilée*, Éditions de l'Arche, Paris, 1990, p.118.

160 *Ibid.*, p.119.

sein de leurs diverses pièces de théâtre afin de montrer que la vraie nature des êtres humains est beaucoup plus complexe que celle du simple héros.

5. Le refus du conflit :

Le refus de « véritables conflits » est visible dans les pièces des deux auteurs. En effet, celui-ci n'est jamais véritablement visible, il est surtout présent à l'état latent et de ce fait laisse transparaître un malaise quasi-permanent.

Dans ses pièces de théâtre, Brecht refuse le conflit, cette idée est notamment visible dans l'une de ses premières œuvres qui a pour titre *Dans la jungle des villes*¹⁶¹ et comme sous-titre *Le combat de deux hommes dans la ville géante de Chicago*. Or, le combat annoncé (dans le sous-titre) est au fil de la pièce, sans cesse repoussé à tel point que finalement il n'a jamais lieu. Brecht évite et semble refuser l'affrontement entre deux êtres humains, car ce type d'action n'apporte rien au message qu'il souhaite faire passer dans ses spectacles.

Chez Mouawad, nous pouvons voir cette même idée de conflit perpétuellement repoussé. Refuser le conflit, c'est surtout pouvoir réévaluer, repenser, redéfinir la contradiction au théâtre.

6. Brecht : un théâtre de la contradiction :

La contradiction est propre au théâtre de Brecht, elle est notamment visible chez les personnages. Elle existe aussi dans les pièces de Wajdi Mouawad, mais dans une

¹⁶¹ Pièce écrite en 1924.

moindre mesure.

Comme nous avons déjà pu le voir précédemment, les personnages des deux dramaturges sont présentés sous toutes leurs « coutures » à tel point que les différentes informations disponibles sur chacun se contredisent.

Dans le cas de Brecht, cette idée de personnage contradictoire s'impose particulièrement dans sa pièce intitulée, *Mère Courage et ses enfants*. Le titre semble indiqué que cette femme est valeureuse, cependant le spectateur sort vite de cette illusion.

En effet, elle protège sa progéniture, cependant elle profite de la guerre de Trente Ans pour faire du commerce sur les champs de bataille avec ses propres enfants.

« L'ambiguïté volontaire, systématique des personnages de Brecht, de Puntilla à Chen-Té (La bonne âme de Sé-Tchouan) et de Mère courage à Galilée ne peut être admise par une idéologie qui veut des héros « positifs », c'est-à-dire illustrant clairement des intentions du épique qu'une dramaturgie qui détruit contradictoirement le personnage par la situation et la situation par le personnage, qui montre dans Mère courage à la fois la victime et la coupable, la Bonne Âme la méchanceté et la bonté, dans Mme Soupaut la ruse et la charité. »¹⁶²

Cette dialectique de la contradiction, présente dans le travail de Bertolt Brecht, souligne l'idée que le théâtre doit avant tout être critique, c'est aussi une ruse volontaire de la part de l'auteur. Jean Duvignaud souligne aussi, l'idée que le dramaturge allemand semble induire volontairement une distance avec les sociétés stalinienne et plus précisément en ce qui concerne le « mythe de la personne ».

Wajdi Mouawad œuvre lui aussi dans le sens de la contradiction qui mène indéniablement le public à la réflexion en évitant de donner des réponses toutes faites.

162 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.525.

C. Les artistes face à la diffamation.

Chacun des deux artistes provoque fréquemment la polémique concernant la propriété intellectuelle de leurs écrits. Le talent des deux dramaturges à leur époque est reconnu, c'est même encore le cas pour Brecht aujourd'hui. Cependant, que leurs qualités artistiques soient reconnues ou non, les deux auteurs sont toujours au cœur de toutes les polémiques.

Ainsi, Brecht à son époque a été accusé de ne pas être l'auteur de ses livres, comme c'est parfois sous-entendu au sujet de Wajdi Mouawad. C'est la création collective qui remet sans cesse en question la propriété du travail des deux artistes.

Selon bon nombre d'artistes de l'époque, Brecht se servait de ses collaborateurs (et plus précisément « collaboratrices ») pour écrire ses pièces, comme par exemple pour *L'opéra de Quat'sous*, ou encore *Sainte Jeanne des abattoirs*, pour ne citer que ces deux œuvres.

Mouawad est lui aussi accusé de se servir de ses équipes de travail pour écrire ses pièces de théâtre, certains lui reprochent notamment de s'approprier des textes à son nom alors qu'ils ont été écrits collectivement.

D. L'exil et ses influences sur l'écriture.

Brecht connaîtra la vie des émigrés, « *changeant plus vite de pays que de chaussures* »¹⁶³. Les événements politiques à partir de la prise de pouvoir d'Hitler en 1933, rendent l'existence invivable aux intellectuels de gauche, ce qui amène le

163 Encyclopédia Universalis, titre : *Bertolt Brecht (1898-1956)*, Source du document : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bertolt-brecht/5-l-exil-les-grandes-pieces/>. (Page consultée le 12 janvier 2009).

dramaturge allemand à fuir le pays. Brecht au moment de l'exil, décrit et analyse le phénomène nazi et ainsi donne à ses textes une nouvelle dimension (parfois visionnaire). Chacun de ses exils donnera une « saveur » nouvelle à ses œuvres ; s'imprégnant constamment de ses différents vécus. C'est lors de ses divers « éloignements » que Brecht écrit la plus grande partie de son œuvre théâtrale.

Pour Wajdi Mouawad, l'exil n'est pas non plus sans laisser des traces sur son écriture et plus particulièrement du point de vue de l'identité qui est l'un des « leitmotifs » de son théâtre, comme peuvent en témoigner ses trois œuvres majeures qui ont pour titre : *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* :

« Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. Le souvenir de la maison est perdu et la clé même qui ouvrirait la porte de cette maison est perdue. Le sentiment de cette perte hante toute mon existence et est au cœur de mes préoccupations quotidiennes. »¹⁶⁴

Les sentiments qui le hantent depuis son exil sont clairement inscrits dans ses textes et plus particulièrement sur cette recherche de l'identité, cette quête que fait quasiment chacun de ses personnages dans ses récits. Écrire est pour le dramaturge québécois, une manière de tenter de se rapprocher inexorablement de ses origines.

Wajdi Mouawad tout comme Brecht transpose ses malaises face à l'exil dans l'écriture, faisant sans cesse des destins de ses personnages une représentation symbolique du sien. Ses protagonistes ont souvent du mal à se fixer, à l'image du dramaturge québécois souvent en voyage entre Montréal, Ottawa, la Russie, la France ou encore le Liban. Ne pas trop s'enraciner, pour ne pas avoir à se déraciner, et ainsi éviter la souffrance, c'est bien l'idée qu'il « imprime » et exprime dans ses pièces de théâtre et à travers son histoire personnelle.

Chez les deux auteurs, l'exil a indéniablement un effet sur leurs écrits, Brecht

164 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.14.

projetée par le biais de ses textes et de ses malaises face à l'hitlérisme (et autres) et Mouawad ses souffrances identitaires. Pour le dramaturge allemand, le caractère identitaire tient lui aussi, une place extrêmement importante au sein de son écriture :

« Moi, Bertolt Brecht, je viens des forêts noires
Ma mère vint, quand j'habitais son corps,
Dans les cités : le froid des forêts noires
Sera en moi jusqu'au jour de ma mort (I).
Brecht, Du pauvre B.B. »¹⁶⁵

Dans cette citation, Bertolt Brecht revendique ses origines malgré les différents exils. Il exprime au sein de cet extrait l'idée que ses origines prendront toujours le dessus sur tout le reste. Chez Wajdi Mouawad, on retrouve aussi cette même idée vis-à-vis de ses origines Libanaises.

¹⁶⁵ BRECHT Bertolt, in ESSLIN Martin, *Bertolt Brecht*, Édition Union générale d'éditions, 1971, Paris, p.19.

III. Les rapports de Mouawad au théâtre d'Adamov: **« politisation » du texte.**

Arthur Adamov (Adamian), est un auteur dramatique et écrivain français d'origine russo-arménienne. Il est né le 23 août 1908 à Kislovodsk¹⁶⁶ et meurt d'une overdose de médicaments en 1970 à Paris.

Il est issu d'une famille arménienne plutôt aisée. Durant son enfance, il sera le témoin de nombreux massacres, ce qui va profondément marquer (et inspirer) son écriture par la suite. En 1914, il part en Allemagne avec sa famille, mais quelques mois après, lui et sa famille partent en direction de la Suisse où règne un vif climat de xénophobie (notamment envers les Arméniens). Toute sa vie va être bercée par une succession d'exils (France, Irlande, Suisse, Portugal...) qu'ils soient politiques ou d'ordre personnel.

Politiquement, il va tout d'abord s'orienter vers les mouvements anarchistes en écrivant des articles dans divers journaux anarchistes. Il va aussi manifester son soutien envers Sacco et Vanzetti et c'est à partir de ce moment-là que la police va commencer à « sérieusement » le surveiller.

En 1936, Franco va lui aussi, s'en prendre à Adamov, mais l'artiste va être défendu par des brigades internationales. Il décide alors de s'engager dans la lutte communiste et anarchiste, mais la mauvaise santé psychique de sa femme va le freiner et remettre cet engagement à plus tard.

À partir de 1940, les ennuis d'Arthur Adamov ne cessent de croître. En 1941, il

166 En Russie.

est arrêté pour avoir tenu des propos « hostiles » envers le régime de Vichy, il est conduit au camp de concentration d'Argelès et quelques mois après, il est libéré, mais cette douloureuse expérience va laisser des traces profondes chez l'auteur : « *Son expérience personnelle se limite, pour ainsi dire, à la vie dans un camp de concentration, vie placée sous le signe de la séparation et du rêve.* »¹⁶⁷

C'est précisément l'expérience des camps qui fera basculer définitivement le travail d'Adamov, il s'agit pour lui de réfléchir désormais et de se pencher sur la notion de dégradation et de savoir s'il est possible de garder ou du moins de « tirer » du positif de cette expérience. Par la suite, il devient de plus en plus passif face aux mouvements de luttes et de résistances, il hésite à s'engager au Parti communiste, cependant il ne le fera jamais, il se revendique malgré tout anti-gaulliste. Il signe le « manifeste des 121 »¹⁶⁸ (en 1960), en conséquence il perd le droit de travailler à la radio et à la télévision.

« Adamov fut le plus engagé des écrivains de sa génération. Il assumait pleinement l'Histoire de son temps, non en adhérant à un parti dont il épousa, pourtant, l'idéologie, mais en faisant de l'Histoire la matière même de son œuvre. »¹⁶⁹

Son théâtre est dans un premier temps inspiré par le courant surréaliste, c'est ensuite qu'il va être rattaché au théâtre de l'absurde. Influencé ensuite par Brecht, son œuvre s'oriente en direction d'un théâtre politique.

La vraie force du théâtre d'Adamov (au niveau de la politique) était de « politiser » le texte, afin d'éveiller la conscience du spectateur ou du moins de le « provoquer » dans le moindre de ses retranchements : « *Il me semble aujourd'hui qu'un théâtre qui ne tiendrait pas compte de l'état politique des choses est un théâtre amputé (...)* »¹⁷⁰, dit-il lors d'un entretien en 1969.

167 ADAMOV Arthur, in SAMIA Assad Chahine, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, A.G Nizet, Paris, 1981, p.2.

168 Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie.

169 ADAMOV Arthur, in AMIA Assad Chahine, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Op.cit., p.23.

170 Entretien d'Arthur Adamov avec DELCAMP Armand, in Cahier Théâtre Louvain, n°9, en septembre 1969, p.68.

Arthur Adamov considère dans un premier temps que son théâtre est « métaphysique », c'est-à-dire un art qui traite avant toute autre chose de la condition humaine. C'est indéniablement son expérience des camps de concentration, de l'exil et de la guerre qui va définitivement orienter son théâtre vers une dimension politique et historique.

Globalement, nous pouvons dire qu'Arthur Adamov a entrepris un renouvellement du genre dramatique et développé une réflexion originale sur les limites de la vie, de l'existence, ainsi que sur celles du langage, autrement dit sur les différentes possibilités du discours dramatique, mais ceci sur des pistes qui sont restées proprement siennes et qui font de son œuvre l'une des références en matière de théâtre politique.

On trouve dans ses pièces un subtil mélange entre la psychologie humaine et le politique, comme il le souligne au sein de la citation suivante :

« Mes visées, ce serait, d'arriver dans une pièce à une assimilation étrange, insolite pour nous, du monde onirique et du monde social, politique enfin. Et d'arriver à faire coïncider ces éléments, c'est très difficile... C'est très difficile de trouver la ligne juste pour pouvoir dépeindre les tourments bizarres, embrouillés de l'homme et les lois bien simple de l'offre et de la demande selon la théorie Marxiste. Et pourtant je ne veux sacrifier ni l'un ni l'autre. »
171

Ainsi, Adamov souligne l'importance de parvenir à faire un théâtre porteur à la fois d'idées sociales et politiques, mais aussi de psychologie et d'onirisme. Selon lui, c'est indéniablement la meilleure manière pour décrire la complexité humaine.

Aujourd'hui, Wajdi Mouawad entreprend lui aussi un renouvellement du genre dramatique et notamment par le choix de ses thèmes (souvent assez provocants, ou du moins souvent à même de provoquer le débat ou le questionnement personnel ou collectif), mais c'est aussi et surtout dans sa façon de traiter le langage (le plus souvent très poétique) et de faire attention au moindre mot qu'il emploie. La forme même du théâtre en matière de langage tient une place primordiale dans le travail du dramaturge

171 ADAMOV Arthur, in entretien d'Arthur Adamov avec DELCAMP Armand, *Op.cit.*, p.p.68-69.

canadien.

Dans le cas d'Arthur Adamov, c'est seulement à partir de sa pièce intitulée *Ping-Pong*¹⁷² qu'il propose un théâtre beaucoup plus engagé. Comparé à ses œuvres antérieures, au sein de cette pièce, il fonde un véritable discours sur son engagement « politico-social », il traite de situations ancrées dans un temps et un lieu bien défini.

De plus, à partir de *Paolo Paoli*¹⁷³ il tâche de situer son action dans des époques précises de l'Histoire, et pour ce faire, il passe des mois entiers dans les bibliothèques parisiennes afin de restituer dans leur propre logique et langage les événements qui le préoccupent. Cette « maniaquerie » dans la façon de composer une pièce, est elle aussi visible chez Mouawad qui n'hésite pas à faire des recherches historiques précises pour affiner au mieux son discours. Cependant, sauf exception, le dramaturge québécois n'ancre pas ses pièces dans des époques et dans des lieux précis, il reste systématiquement et volontairement très évasif, donc de ce point de vue le parti-pris des deux écrivains est diamétralement opposé.

Pour Adamov, l'idéal est de parvenir à faire fusionner cette précision politique et historique avec la poésie (ou du moins un art du langage très « maîtrisé »), c'est-à-dire de trouver une manière d'écrire spécifique pour amener ces éléments « politiques ». Adamov travaille indéniablement sur une fusion entre le politique et le poétique que nous pouvons définir aujourd'hui par le terme « poétique ». Adamov est conscient que la fusion des deux (du « concret » et du poétique) est complexe et c'est cette difficulté qu'il cherche à dépasser par le biais de l'écriture théâtrale. Chez Wajdi Mouawad, on semble aussi percevoir cet idéal, mais il n'en parle jamais clairement, car il place son théâtre dans la poésie et non dans le politique.

Au sein de cette troisième partie, nous allons voir en quoi la « politisation » du texte chez Adamov rejoint le travail de l'artiste québécois. Nous constaterons en quoi leurs thèmes initiaux se rapprochent considérablement. Nous soulignerons aussi les

172 Œuvre qui date de mars 1955.

173 Œuvre qui date de mai 1957.

points communs qui existent entre les deux hommes concernant leur manière de concrétiser le texte au fil des répétitions. De plus, nous nous concentrerons aussi sur les rapprochements qui peuvent être faits entre les deux artistes en ce qui concerne l'importance du langage.

A. Rapport au réel, à l'Histoire et à la guerre.

Les rapports du théâtre d'Adamov au réel et à la guerre sont prégnants dans son travail. L'Histoire est en règle générale la toile de fond de toutes ses œuvres, elle sert à ancrer le texte dans un contexte politique précis. Cet écrivain affirme qu'il faut « démonter » en partie l'histoire afin de rendre les mécanismes de celle-ci beaucoup plus visible aux spectateurs. Wajdi Mouawad part lui aussi, souvent d'un fait réel pour construire sa trame dramatique, mais s'en éloigne par la suite en règle générale.

Le dramaturge québécois se sert de la guerre et de l'Histoire pour « bouleverser », pour toucher le public, mais aussi afin de lui faire prendre conscience de certains aspects essentiels de la vie, quitte à le violenter par l'usage d'images parfois « gores » :

« Avec ce spectacle, je veux mettre le public dans une situation de ravage, de carnage, de terreur, pour mieux faire jaillir l'importance de la notion humaine. Comment se parler quand il y a trop de bruit autour de soi ? Comment conserver le sens ? Est-ce encore possible d'avoir une espèce de transcendance de nos jours (...)» ¹⁷⁴

Quand Wajdi Mouawad parle de la guerre au sein de l'un de ses spectacles, ce n'est jamais anodin, c'est pour mettre le public, comme il le dit, en situation de « ravage, de carnage, de terreur », pour les amener à une prise de conscience essentielle. Il veut notamment faire comprendre aux Canadiens qui se sentent depuis toujours à l'abri de tous les conflits qu'ils se trompent peut-être et qu'ils doivent réfléchir au-delà

174 MOUAWAD Wajdi, (auteur du programme inconnu) *Douze jours en compagnie de Wajdi Mouawad*, in L'édition 2004 des Laboratoires du Théâtre français, en Janvier 2004. Source déjà citée.

de ce qu'ils ont l'habitude, car tout peut arriver. Il souhaite aussi les mettre face à la réalité d'une guerre. Mais par cet exemple, il ne faut pas penser que son théâtre s'adresse uniquement aux Canadiens. Son œuvre s'adresse aussi bien à des personnes qui ont pu connaître directement la guerre qu'à ceux qui en sont préservés.

Dans le cas d'Adamov, l'Histoire au sein du théâtre n'est intéressante que si elle répond à certaines conditions, c'est-à-dire si sa présence provoque des prises de conscience, de ce fait il rejoint tout à fait « l'idéologie » de Wajdi Mouawad. Et pour que cette prise de conscience soit possible, il faut faire quelques modifications de l'Histoire, il est nécessaire comme il le dit, d'en démonter « certains mécanismes » pour la rendre plus claire, plus lisible :

« L'histoire n'est intéressante que si on démonte certains mécanismes : les mécanismes de la classe possédante, les mécanismes des défavorisés. Faire jouer ces mécanismes, les montrer en premier lieu : le pittoresque s'éloigne aussitôt... (La lutte des classes) peut bel et bien (faire l'objet d'un grand théâtre politique). Seulement il faut avoir un sens poétique par ailleurs qui permette qu'elle ne devienne pas une chose aussi ridicule que ces fausses œuvres des petits contestataires, qui sont absolument puériles, qui ne voient pas qu'il faut au théâtre une distance. Si on ne voit pas la distance, si la lutte des classes, c'est simplement sortir dans la rue et crier : « CRS-SS », moi je veux bien...mais je ne vois pas du tout là une voie réelle pour le théâtre... »¹⁷⁵

Pour parler de l'Histoire, il faut selon lui posséder un certain sens poétique pour ne pas en faire un simple compte rendu (notion que nous avons vu dans l'introduction). Pour résumer, il ne veut rien avoir à faire avec le drame Historique. Arthur Adamov souhaite élaborer un théâtre qui va au-delà de la simple notion de contestataire. Selon lui, cet art a la force de mener cette réflexion au-delà de la simple contestation, il faut montrer par le biais de l'écriture tous les rouages de la société.

Selon Adamov, il est essentiel d'avoir une distance avec l'Histoire, sans cela il est très facile de tomber dans des œuvres qui sont seulement contestataires ou « instructives » et qui n'amènent pas vers une réflexion globale. Et c'est bien dans cette optique de réflexion face à des événements importants (historiques, politiques, guerres...) qu'il est possible de bâtir un « grand théâtre politique ».

175 ADAMOV Arthur in entretien d'Arthur Adamov avec DELCAMPS Alain, *Op.cit.* p.75.

Pour Adamov, il faut opposer l'Histoire vraie à celle qui est mythique, légendaire ou fabuleuse. Il est nécessaire aussi de faire la différence entre l'histoire et la simple anecdote. Il définit l'évolution (mais aussi la condition) humaine comme étant le seul objet d'étude valable. De ce fait, la conception « Adamovienne » de l'Histoire tend sérieusement à rejoindre celle de Wajdi Mouawad. « *Adamov conçut, d'abord, un théâtre « métaphysique », non situé, qui traite de la condition humaine... »* ¹⁷⁶

« (...) la guerre au lieu d'avoir été une expérience sévère, l'occasion unique de tout remettre en question, n'a marqué, au contraire, qu'un degré de plus dans l'enfoncement, dans l'assoupissement unanime des consciences. » ¹⁷⁷

Adamov, comme nous venons de le voir, use souvent du thème de la guerre, cependant à l'image de Mouawad face à l'exil il ne puise rien de positif en elle, même si elle est l'un des « moteurs » essentiel de son théâtre. Les deux dramaturges aiment manipuler l'histoire afin de la rendre plus compréhensible, c'est sur cette idée que les deux artistes se rejoignent.

1. La persécution :

Chez les deux auteurs, la persécution tient une place essentielle dans leurs œuvres. Mouawad nous parle plus particulièrement de celle des femmes dans ses différentes pièces de théâtre, il nous montre aussi la persécution des personnes (hommes, femmes et enfants) en situation de guerre ou de conflits d'une manière plus générale.

Pour Arthur Adamov, c'est véritablement son séjour dans un camp de concentration¹⁷⁸ qui l'a incité à avoir une réflexion sur cette thématique et de ce fait sur l'Histoire en général. C'est la difficulté de cette épreuve qui l'a amené à parler plus

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.18

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.127.

¹⁷⁸ Il a en effet séjourné dans le camp de concentration d'Argelès, pendant environ six mois.

profondément de la notion de persécution. Il fait en quelque sorte profiter (bénéficier) au public de cette difficile expérience, pour l'amener à réfléchir sur la condition humaine. Comme le souligne Michel Foucault, il est important de se référer à l'auteur afin d'interpréter des textes :

« Je crois qu'il existe un autre principe de raréfaction du discours [...] Il s'agit de l'auteur. L'auteur non pas entendu, bien sûr, comme l'individu parlant qui a prononcé ou écrit un texte, mais l'auteur comme principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence. »¹⁷⁹

« L'histoire » d'un artiste nous permet de comprendre et d'interpréter plus facilement une œuvre d'art. Les différents exils d'Adamov vont eux aussi influencer son orientation sur le sujet de la persécution. Ayant été pourchassé de différents pays pour des raisons politiques, mais aussi par rapport à sa condition d'Arménien, Adamov a vécu profondément et avec douleur cette expérience de la persécution.

À partir de là (camp de concentration et rejet à cause de sa condition), il réfléchit aussi beaucoup sur ce qu'il nomme la dégradation de l'homme, c'est-à-dire sur le fait que les hommes ont perdu leur conscience durant la Seconde Guerre mondiale et plus particulièrement en ce qui concerne les camps de concentration.

Il résume la Seconde Guerre mondiale par le mot « dégradation », comme il l'écrit dans la citation suivante extraite du livre intitulé *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov* :

« Cette époque peut se résumer un seul mot: dégradation. Dégradation du langage qui perd son sens des cérémonies où s'exaltait l'idéal des temps anciens, de cet idéal lui-même qui se ridiculise en se vidant (...) Pourquoi cette dégradation ? Parce que les hommes sont inconscients et manquent de lucidité. »¹⁸⁰

C'est à cause de cet événement des camps de concentration, mais aussi de la guerre d'une manière générale, qu'Adamov prend conscience qu'en tant qu'écrivain, il a

179 FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, Collection Blanche, Paris, 1971, pp.28-29.

180 *Ibid.*, p.18.

un devoir, une « responsabilité » qui lui incombe. Il parle même de « devoir de l'écrivain », il se doit par le biais de l'écriture d'entrer dans le « désespoir dont son époque est faite ». Il doit aussi redonner au langage toutes ses lettres de noblesses perdues durant la Seconde Guerre mondiale.

C'est donc le fait d'avoir subi une violente persécution dans un camp de concentration et aussi en exil qui pousse Adamov vers l'écriture et à l'exploitation de ce thème au sein de ses œuvres afin de mettre en garde les générations à venir, mais aussi pour se libérer ou du moins pour mettre des mots sur les souffrances qu'il a pu vivre. Il parle en toute légitimité par le biais du théâtre de ce qu'il a pu vivre au sein d'un camp de concentration et durant la guerre. Son écriture porte indéniablement les marques de son expérience concentrationnaire comme nous l'explique le sociologue Jean Duvignaud au sein de la citation suivante :

« Lorsque dans *La grande et la petite manœuvre*, A.Adamov montre un homme « quelconque » aux prises avec une autorité anonyme et toute-puissante, on retrouve sans doute les souvenirs de Kafka (qui lui-même fut dépositaire d'une expérience comparable à celle dont nous parlons), mais aussi la réalité de l'expérience concentrationnaire : l'homme est lentement découpé en morceaux sur scène et finit en homme tronc sans que nous puissions trouver d'autre explication à cela que la logique absurde de l'administration ou de la bureaucratie toute-puissante. Il y a une vérité sociologique dans cette représentation de l'homme, puisque le dramaturge oppose les effets absurdes (pour la victime) d'une logique du pouvoir du côté de l'autorité dominante. »¹⁸¹

Chez Adamov, la persécution est le déclencheur de sa carrière d'écrivain. Quant à Mouawad, la persécution n'est pas directement le moteur de son arrivée à l'écriture, mais elle en fait partie.

C'est ce que l'artiste québécois a pu vivre dans son enfance, comme par exemple la guerre, mais aussi les exils qui ont fait naître chez lui le besoin d'en venir à l'écriture. Au fond, le déclencheur de Wajdi Mouawad, c'est aussi en quelque sorte la persécution, mais sous un autre terme. Lorsqu'il est venu vivre en France pour fuir la guerre au Liban avec sa famille, il s'est mis à beaucoup travailler pour toujours avoir un bon « niveau » par rapport à ses camarades de classe. La peur d'être persécuté ou du moins d'être

181 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.570.

considéré comme une personne inférieure l'a poussé vers l'écriture et surtout à se battre pour être toujours le meilleur et ainsi être moins vulnérable.

2. L'immigration :

Arthur Adamov et Wajdi Mouawad font référence tous deux au thème de l'immigration, mais toujours de façon purement allusive.

Adamov aborde cette thématique au sein de *l'Invasion*¹⁸², mais aussi de *La parodie*¹⁸³. Dans *l'Invasion*, il aborde notamment les clichés que l'on peut avoir sur l'immigration comme il nous le montre au sein de la citation suivante :

« **La Mère** : - (...) C'est incroyable ! Cette affaire d'immigration traîne depuis des mois, et on n'a pas encore trouvé de solution. C'est toujours la même chose : personne n'est capable de réagir, de prendre une initiative (pause). Naturellement, les autres en profitent; ils n'ont pas de travail chez eux, pourquoi ne viendraient-ils pas en chercher ici ?

Agnés : - Qui accepterait de travailler dans les conditions qu'on leur impose ? Ils sont payés deux fois moins que les autres.

La Mère : - Vous n'avez pas compris : le mal vient de leur paresse à tous, quels qu'ils soient »¹⁸⁴

Au sein de cette citation extraite de *L'invasion*, pièce de théâtre écrite en 1949, l'auteur nous montre les clichés qui pouvaient déjà exister au sujet de l'immigration et plus particulièrement sur les immigrés. Selon le personnage de la mère « (...) le mal vient de leur paresse à tous (...) »

Wajdi Mouawad de son côté aborde cette thématique dans la grande majorité de ses textes, mais sans en faire son « cheval de bataille ». Chez les deux artistes, l'immigration est un marqueur essentiel qui place leurs œuvres dans un contexte

182 Œuvre qui date de 1949.

183 Œuvre qui date de 1947.

184 ADAMOV Arthur, *THÉÂTRE 1, La parodie – L'invasion – La grande et la petite manœuvre – Le professeur Taranne – Tous contre tous*, Éditions Gallimard, Collection Blanche, Paris, 1988, p.62.

politique fort, car l'immigration est toujours à prendre en compte avec la notion de déracinement.

La présence de ce thème semble aussi faire écho à la vie (personnelle) des deux auteurs de théâtre qui connaîtront l'exil durant leur enfance et aussi au-delà de celle-ci. Comme nous avons pu le voir précédemment Arthur Adamov a particulièrement mal vécu l'immigration, notamment lorsqu'il était en Suisse et qu'il a aussi subi la xénophobie et les clichés dégradants sur les Arméniens ce qui explique la persistance de cette thématique dans ses œuvres.

3. Présence de la guerre :

La présence de la guerre comme marqueur de l'écriture chez les deux auteurs est incontestable. Wajdi Mouawad va jusqu'à se comparer et à comparer l'ensemble de l'humanité au concept de guerre :

« Cette guerre, c'est moi, je suis cette guerre. C'est un « je » impersonnel qui s'accorde à chaque personne et qui pourrait dire le contraire ? Pour chacun le même désarroi. Je le sais. J'ai marché toute la nuit à la faveur d'une ardente canicule pour tenter de trouver les mots, tous les mots, tenter de dire ce qui ne peut pas être dit. Car comment dire l'abandon des hommes par les hommes ? Ébranlés, ébranlés. Nous sommes ébranlés car nous entendons la marche du temps auquel nous appartenons et aujourd'hui, encore, l'hécatombe est sur nous. »¹⁸⁵

Ici, Wajdi Mouawad nous fait part de son angoisse face à la guerre et c'est bien par les mots qu'il tente d'exorciser cette peur. Il exprime l'idée que pour lui, trouver des mots pour parler de cette notion est un combat quotidien.

« Petit, j'avais acquis une connaissance aigüe des armes à feu. Au cours de la guerre civile libanaise (...) je rêvais du jour encore lointain où j'aurais ma propre kalachnikov (...). Mais mes parents ont déménagé en France (...). Alors, à force d'impatience, j'ai tendu la main et j'ai attrapé le premier objet qui pouvait, tant soit peu, ressembler à une kalachnikov, et ce

185 LA COURBATURE : Wajdi Mouawad, *Courrier international*, N°822, 3-23 août 2006, p.11.

fut un crayon Pilote taille fine V5. Les mots allaient devenir des cartouches ; les phrases : les chargeurs ; les acteurs : les mitrailleuses et le théâtre : le jardin. »¹⁸⁶

Pour l'artiste québécois, l'écriture est vécue comme une délivrance. Dorénavant pour lui, écrire est en quelque sorte son combat, une sorte de revanche sur la vie. La découverte de l'écriture est selon lui comparable à l'apprentissage des armes à feu. Il explique que, lorsqu'il était au Liban il rêvait étant enfant d'avoir l'âge pour posséder sa propre kalachnikov. Mais finalement, avec son exil en France il s'est rabattu sur un stylo. De ce fait, il a fait le choix de se tourner vers l'écriture et non plus de se diriger vers la violence physique. Cependant, il insiste sur l'idée que les mots doivent être violents, ils doivent représenter les munitions, les phrases doivent contenir de la violence, les acteurs de théâtre doivent exprimer et donner cette violence et enfin la scène de théâtre doit être le jardin qui doit recueillir cette violence artistique.

L'angoisse de la guerre est plus particulièrement assumée par Adamov, c'est d'ailleurs cette peur qui a fait naître chez lui le besoin d'écrire pour tenter d'exorciser celle-ci.

Par l'écriture, Adamov veut « se sortir » de la guerre. Il pense que c'est le langage qui va pouvoir faire renaître les « consciences » des gens qui durant la guerre avaient mis en « veilleuse » ces dernières. Il explique aussi au sein de cette citation que la guerre qui aurait pu être un événement donnant l'occasion d'une prise de conscience a eu au contraire un effet inverse.

Chez Wajdi Mouawad, il faut plus parler de sentiment de culpabilité. Plus que l'angoisse pure et simple de la guerre, c'est l'angoisse d'un monde qui n'est pas entièrement baigné dans la paix qui est le leitmotiv de son écriture.

C'est au sein de *Littoral* que la présence de la guerre revêt une importance tout à fait particulière. En effet, cette pièce montre par sa division en deux parties deux aspects

186 MOUAWAD Wajdi in « Je t'embrasse pour finir », in LE BRIS Michel et ROUAUD Jean, *Pour une littérature-monde*, Éditions Gallimard, Collection hors série littérature, Paris, 2007, p.177.

différents, d'un côté un pays en paix qui est « ici » et de l'autre un espace durement touché par la guerre nommé « là-bas ». Ainsi, par la présence de la paix, il met en perspective la notion de guerre. Globalement, nous pouvons dire que c'est au sein de *Littoral* que la guerre est la mieux mise en perspective, mais cette thématique est présente dans tous ses textes.

4. Un engagement public contre la guerre :

Adamov comme Wajdi Mouawad ont tous deux tiré de la guerre qu'ils ont vécu une profonde aversion. Elle se retrouve dans un engagement public contre la guerre et une dénonciation des gouvernements qui la font.

Adamov va se révolter contre la guerre d'Algérie (1954-1962) en signant la « *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* » que l'histoire a retenue sous le nom de « *Manifeste des 121* »¹⁸⁷. Ce manifeste dénonce l'illégitimité de la guerre d'Algérie. Écrite en septembre 1960, cette déclaration est signée par les grands intellectuels de gauche que la France compte à l'époque. On retrouve parmi ceux-ci Arthur Adamov¹⁸⁸, que la Seconde Guerre mondiale a profondément traumatisé.

Le manifeste dénonce un conflit qui n'est « *Ni guerre de conquête, ni guerre de défense nationale* », *ni guerre civile* »¹⁸⁹. C'est une guerre menée par un gouvernement qui s'obstine à considérer comme français ceux contre qui ils se battent tandis qu'eux ne veulent plus l'être. De plus, cette déclaration est marquée par le souvenir de la Seconde Guerre mondiale et dénonce le retour à la torture de l'armée française quinze ans après la chute d'Adolf Hitler. Adamov qui a séjourné dans un camp de concentration allemand

187 In Manifeste des 121 sous-titré « *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* », est signé par des intellectuels, universitaires et artistes et publié le 6 septembre 1960 dans le magazine Vérité-Liberté.

188 À cette époque immigré en France.

189 Extrait de: *La déclaration à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*. [en ligne]. Source de la déclaration :

< <http://www.fabriquedesens.net/Declaration-sur-le-droit-a-l> >. (Page consultée le 8 juin 2010).

est particulièrement sensible à cet argument. Durant toute son existence, Adamov prendra position face aux événements qui auront bouleversé son histoire, il sera fréquemment condamné et censuré pour ses prises de position souvent violentes, mais aussi parfois pacifiste.

L'artiste québécois quant à lui signe en 2004, une lettre ouverte envoyée au Premier ministre canadien Paul Martin protestant contre la participation du Canada au projet de bouclier antimissile américain. Le but officiel de ce projet est de développer des armes permettant d'intercepter des missiles qui pourraient être envoyés sur le territoire nord-américain. La missive dénonce un projet inutile (de nombreux scientifiques se sont, en effet, prononcés afin de dire que le bouclier serait très facile à transpercer). En effet, les auteurs de la lettre affirment que ce projet sert avant tout à relancer la politique d'armement des États-Unis et ainsi la course à l'armement avec la Chine et la Russie. De plus, cette lettre dénonce l'utilisation de fonds publics pour ce projet de bouclier au détriment de l'enseignement, de la santé ou encore au développement durable au Canada. Il y a dans cette lettre une vraie volonté de défendre des valeurs humanistes auxquelles Wajdi Mouawad attache beaucoup d'importance comme la solidarité ou l'éducation des femmes.

De plus, le dramaturge québécois a profondément été marqué par la guerre civile au Liban qui a obligé ses parents à fuir leur pays. Au sein de la citation suivante extraite de son ouvrage de pensées intitulé *Le Poisson-soi*, il nous parle en supprimant tout signe de ponctuation des guerres qui ont traversé sa vie :

« LA MERDE : LE « POUR VRAI »

Je suis né pendant la guerre du Vietnam quelques semaines après les événements de Mai 68 et me suis éveillé quittant la prime enfance avec la guerre du Liban puis celle de l'Iran contre l'Irak ma pensée a été dépassée par la guerre des Malouines et j'ai senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre de l'ex-Yougoslavie les charniers du Rwanda ont été le relais de la guerre du Golfe et ont précédé les hécatombes du Kosovo je n'ai rien compris aux massacres en Algérie et personne ne m'a encore parlé du Tibet et très peu de la Somalie je suis devenu adulte avec la seconde Intifada de septembre 2000 et mon innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001 »¹⁹⁰

190 MOUAWAD Wajdi, *Le Poisson-soi*, Éditions Boréal, Collection Liberté Grande, Gatineau (Québec), 2011, p.44.

Ainsi, on voit que l'engagement contre la guerre des deux auteurs ne passent pas uniquement par leurs pièces de théâtre, car tous deux ont participé à divers « projets » ou du moins « mouvements » contre la guerre (ainsi Mouawad s'était déjà engagé contre l'envoi de troupes canadiennes en Afghanistan). Adamov quant à lui aura toujours pris position contre ceux qui selon lui font les guerres, ainsi il dénoncera le régime de Vichy, mais aussi la dictature de Franco en Espagne au péril de sa vie.

B. L'importance du langage et des mots.

Un point essentiel relient les deux auteurs, il s'agit de l'importance du langage et des mots. Dans les deux cas, c'est le contexte de la société qui rend ces deux choses importantes. C'est ce qu'Adamov exprime au sein de la citation suivante que nous avons déjà vu précédemment :

« Cette époque peut se résumer en un seul mot : dégradation. Dégradation du langage qui perd son sens de cérémonies où s'exaltait l'idéal des temps anciens, de cet idéal lui-même qui se ridiculise en se vidant. »¹⁹¹

L'époque de « dégradation » met en avant toute l'importance du langage comme nous avons déjà pu le voir précédemment.

Les premières pièces d'Arthur Adamov tournent autour d'une constante principale qui est celle de l'absurdité de la vie, voire même de l'incohérence d'un univers qui semble échapper à toute logique. C'est pour cette raison que dans la majeure partie de ses pièces, il use d'un langage indirect et particulièrement allusif. Les œuvres de Wajdi Mouawad abordent aussi l'incohérence du monde notamment par le biais de la guerre, qui selon le dramaturge est le symbole de toutes les absurdités et il use lui aussi, d'un langage « indirect » notamment par le biais de la poésie et de la prose.

191 ADAMOV Arthur, *Je...Ils*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, p.132.

Pour mettre en avant cette constante, Adamov ne manque pas d'accorder dans ses textes un intérêt tout particulier à la réflexion sur le langage, qui semble désormais pour lui ne plus être un instrument de communication fiable. Dans un monde en décomposition, l'usage de la langue ne pouvait rester intact (notamment dans un contexte de guerre).

Wajdi Mouawad accorde, lui aussi, une importance particulière au langage, cette idée sera par ailleurs beaucoup plus développée au sein du troisième chapitre de cette thèse. Ainsi, au sein de la citation suivante, il donne en partie une explication concernant la particularité de son écriture :

« Dans une Amérique « nordesque » où règne une irresponsabilité grandissante face aux mots et aux symboles, le théâtre peut, comme toutes les formes de beauté, devenir un espace où l'éveil est encore possible, où il est encore permis de s'arracher, ensemble, spectateurs et acteurs, au sommeil de la quotidienneté. »¹⁹²

Cet artiste voit le théâtre comme étant un espace où l'éveil à la poésie est encore possible. Cet art doit éloigner le spectateur de toute réalité, car c'est un espace préposé au rêve dans lequel tout est encore possible.

Le dramaturge canadien use souvent du langage poétique au sein de ses textes, comme par exemple dans sa pièce de théâtre intitulée *Forêts* :

« EDMOND.
Je vous aimais autrefois
Je me souviens je me rappelle
Dans l'hallali des grands soirs
Je me souviens je me rappelle
C'était une rengaine sans fin.
Écoute-moi, écoute-moi
Sèche tes larmes au grand soir
Sèche tes larmes.
Je ne t'abandonnerai jamais. »¹⁹³

Cet extrait de *Forêts* n'est pas un exemple isolé car dans chacune de ses pièces de théâtre, il bascule à un moment donné vers l'univers de la poésie ou du moins de

192 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.26.

193 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Op.cit., p.73.

l'onirisme.

Certaines de ses pièces ressemblent aussi à un « grand » poème plus qu'à une pièce de théâtre. C'est par exemple le cas de : *Ni le soleil et la mort ne peuvent se regarder en face*, qui est une pièce écrite sous la forme de la tragédie avec la présence récurrente du chœur.

1. Le langage « Adamovien » et langage « Mouawadien » :

Pour en revenir au langage « Adamovien », il faut préciser que celui-ci nous renvoie à un univers géré par une totale absence de communication entre les êtres qui pourtant croient pouvoir se parler. Par cette impossibilité de communiquer, il nous montre que le monde est désormais dépourvu de sens.

Wajdi Mouawad aussi aborde ce sujet du manque de communication par le biais de son langage. Pour ce faire, il inclut par exemple de nombreux silences qu'il note au sein des didascalies, mais aussi qu'il intègre sur scène dans *Incendies* en usant d'une bande-son qui diffuse du silence.

À travers la dénonciation d'un langage qui s'effondre progressivement, Adamov expose par le biais de ses personnages, l'image de l'homme privé de possibilité de communication. L'écrivain utilise la métaphore de la mort pour parler de cette impossibilité d'entrer en interaction verbale avec l'autre.

Cette manière de parler des hommes se retrouve chez Wajdi Mouawad, cependant contrairement à Adamov, il impose une fin plus positive. L'artiste québécois nous montre des personnages qui, au début ne parviennent pas à communiquer, à établir des relations avec l'autre et c'est au fil de l'histoire qu'ils parviennent enfin à établir des

relations humaines grâce à une redécouverte des mots.

Pour Adamov, loin d'être un outil de communication qui lui est digne, le langage ne cesse de véhiculer le sentiment de suspicion parmi les personnages devenus désormais étrangers même à leur propre langage, il met cette idée en scène en ayant recours à des procédés du « théâtre de l'Absurde ».

Jean Duvignaud présente la dramaturgie d'Adamov comme étant un théâtre de la littérarité qui selon lui présente les êtres humains d'une manière tout à fait particulière, c'est cette idée qu'il nous explique au sein de la citation suivante extraite de *Sociologie du Théâtre* :

« [...] le théâtre de la littérarité, qui présente la personne humaine dans sa nudité et recourt aux éléments les plus simples pour en démontrer la situation périlleuse, exerce une fonction salutaire et libératoire. Au lieu de consoler l'homme et de l'endormir par des paroles et des sentiments, il l'éveille et le provoque. Il cherche à exciter chez lui une énergie latente qui est une forme de la liberté collective. »¹⁹⁴

Chez Adamov, le langage simple nous montre comme le dit Jean Duvignaud « la personne humaine dans sa nudité ». Selon lui, le théâtre de la littérarité amène le spectateur à réfléchir « il l'éveille et le provoque ».

Chez Mouawad, le langage n'apporte pas une telle rupture (notamment dans la description des protagonistes). Par contre, il sert cette idée de rendre les personnages étrangers à leur propre langage, ainsi dans certaines de ses pièces les personnages usent de langues différentes, comme par exemple l'arabe, le québécois et le français. Ce basculement d'une langue à une autre sert à montrer la difficulté de ses personnages à se situer dans une société et dans une culture.

« Ainsi surgit la poésie. Elle est au cœur de tout, vécue et revendiquée comme une nécessité. Elle comme fauve. Elle qui peu à peu pénètre l'écriture, des oracles de *Forêts* aux poèmes de *Ciels*, en passant par le langage du *Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, où la ligne continue est abandonnée vers le vers. La poésie est le lieu d'un

194 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.571.

déplacement, d'une migration, d'une émigration, épousant le sens étymologique de la « métaphore » (...). »¹⁹⁵

Pour le dramaturge québécois, la poésie est au cœur de tout et principalement du théâtre. C'est grâce à elle que les personnages prennent vie et peuvent ainsi évoluer. La poésie est selon lui une ligne d'horizon, un but à atteindre, une perspective que chacun doit impérativement saisir.

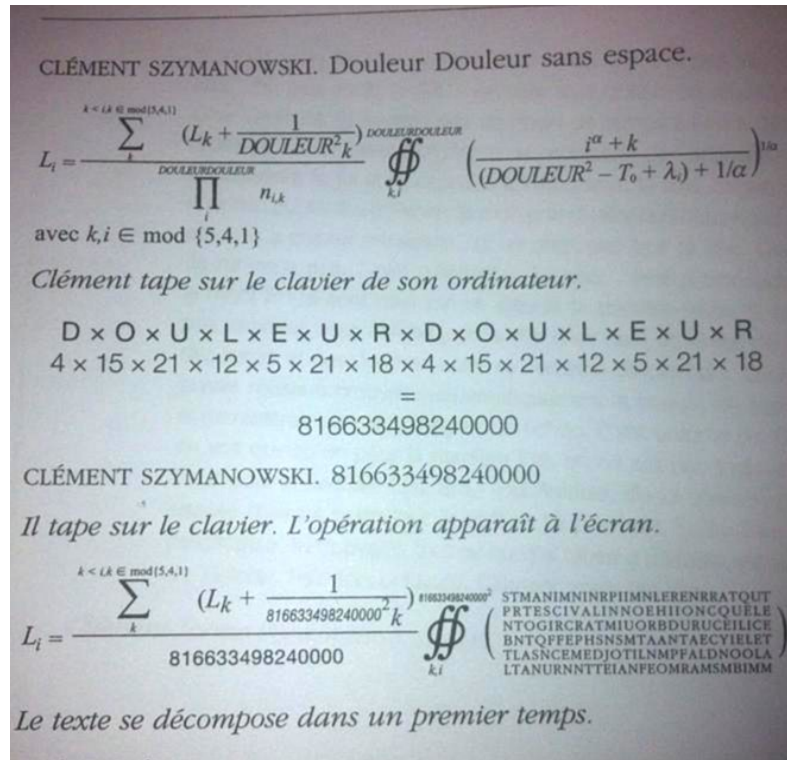
Le questionnement incessant des deux artistes sur cette notion est très marqué, c'est même en quelque sorte de l'ordre de la nécessité absolue. Par le biais de ce questionnement sur le langage, Adamov nous renvoie à une réflexion sur le monde intérieur des êtres humains. Et, quoi de plus fascinant que l'exploration du monde intérieur devenant une source féconde d'inspiration pour un auteur qui s'est souvent penché sur des expériences oniriques, le monde de l'inconscient et du rêve par excellence. L'onirisme tient aussi une place essentielle dans l'œuvre de Mouawad. Nous verrons plus précisément cette idée au sein du troisième chapitre de cette thèse.

À cet égard, l'onirisme confère au spectacle « Adamovien » un caractère inhabituel, insolite, dans lequel toutes les formes d'expressions scéniques sont exploitées sur le plateau de théâtre dans le dessein de visualiser ses visions intérieures. Éclairages, bruitages, décors, accessoires, objets insolites, tous ces éléments scéniques deviennent essentiels et significatifs pour mettre à nu l'état de gêne constant dans lequel se trouve le dramaturge. L'objet représente symboliquement le mot manquant.

Mouawad use, lui aussi, d'un langage tout à fait particulier que l'on peut qualifier de « Mouawadien ».

À l'instar d'Adamov, le dramaturge québécois use plus de mots qui lui sont propres que d'un langage scénique tout à fait particulier. Une des formes typiques du langage « Mouawadien » est l'expression par les mathématiques, comme c'est par exemple le cas dans l'extrait suivant venant de la pièce intitulée *Ciels* :

195 MOUAWAD Wajdi, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, *Op.cit.*, p.60.



196

Cet exemple d'expression par les mathématiques n'est pas propre à cette pièce de théâtre. En effet, ce recours est récurrent dans l'œuvre de Mouawad, nous verrons plus précisément ce point par la suite. Elles sont pour lui une forme de poésie à part entière qu'il intègre au texte de théâtre.

2. Pas d'unité de temps pas d'unité de lieu :

L'un des points communs qui existe entre les deux dramaturges réside dans le caractère bien particulier qu'ils donnent à l'unité de temps et à l'unité de lieu, enfin plus précisément qu'ils ne donnent pas.

En effet, aussi bien Mouawad qu'Adamov indiquent très rarement l'époque de la

196 MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, *Op.cit.*, p.51.

pièce ou le lieu de l'action. Le spectateur arrive toujours plus ou moins à déterminer le cadre spatio-temporel par déduction, mais l'information ne vient jamais directement du texte de l'auteur et c'est une réelle volonté de la part des deux artistes.

Ainsi, Adamov dans sa pièce intitulée *La parodie*, mais aussi dans *L'invasion*, donne « vaguement » un cadre politico-social, mais sans que celui-ci soit très précis, tout n'est qu'allusion. À aucun moment Adamov ne donne un cadre précis à ces deux pièces de théâtre. C'est aussi le cas pour *La Grande et la petite manœuvre*. À ce sujet, l'écrivain Samia Assad Chahine, dans son livre intitulé *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, écrit ceci pour parler de ce « flou » spatio-temporel : « (...) le no man's land Adamovien. Ni temps, ni lieu précis. »¹⁹⁷ Selon elle, ce « no man's land » est une caractéristique très « Adamovienne » .

Concernant Mouawad, cette tendance de « No man's land » est tout à fait comparable avec Adamov. En effet, le dramaturge canadien « aime » donner le moins d'informations possibles au spectateur concernant le cadre spatio-temporel.

Ainsi, par exemple les personnages voyagent de pays en pays, mais on ne sait jamais réellement quels sont leurs mouvements. On comprend les mouvements des protagonistes par des descriptions de paysages ou encore par des changements de langue. Par exemple, on peut comprendre qu'une partie de la pièce se déroule au Canada par l'usage d'expression typiquement québécoise et plus tard on se doute que le lieu change, car le dramaturge va par exemple faire intervenir une chanson typique d'un autre pays.

Ainsi, par l'usage d'une multitude de codes, Mouawad nous fait voyager avec ses textes, mais sans jamais signifier précisément les changements de lieux. C'est le spectateur qui doit avoir recours à son imaginaire, mais aussi à sa propre culture (savoir) pour définir précisément le cadre spatio-temporel.

197 SAMIA Assad Chahine, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Op.cit., p.41.

3. Le théâtre et le rêve :

Chez les deux auteurs, le théâtre et le rêve sont deux éléments intimement liés. Ce qui est important dans les deux cas, c'est le « non-alignement » au réel, c'est une distance nécessaire dans la vie. Chez les deux dramaturges, le rêve ainsi que l'art dramatique sont vitaux, car nous avons besoin de nous libérer du poids de la réalité.

« Selon Gombrich, « la caractéristique d'une œuvre d'art est d'être un rêve partagé »¹⁹⁸, alors l'œuvre s'offre comme un merveilleux document sociologique. »¹⁹⁹

Pour Arthur Adamov, faire le rapport entre les deux (rêve et théâtre) est important :

« Quel rapport entre le rêve et le théâtre ? Le non-alignement au réel. (...) Le théâtre, le vrai, c'est celui où l'on se trouve presque dans la réalité, mais sans y être absolument, une distance vous sépare d'elle... Il y a dans le rêve, et dans le théâtre par conséquent, à la fois l'idée de chute, de trouble, de vertige. »²⁰⁰

Dans le rêve, ainsi que dans le théâtre, il y a cette présence de « *chute, de trouble, de vertige* » dont Adamov parle. Pour le dramaturge Wajdi Mouawad, cette notion de rêve est elle aussi très importante. C'est ce que nous verrons dans le troisième chapitre du mémoire.

« On sait depuis S.Freud que, à côté du rêve, de l'acte manqué ou du lapsus, le jeu de mot, la plaisanterie est une voie efficace qui peut mener à la découverte ou à l'appréhension d'un désir inconscient, en d'autres termes que quelque chose d'une vérité du discours s'y dévoile. »²⁰¹

Selon Sigmund Freud, le rêve ainsi que les actes manqués, les lapsus mais aussi les plaisanteries, renvoient constamment à des contenus inconscients refoulés, de ce fait il ne faut jamais minimiser leurs importances. Pour conclure cette partie sur le rêve, il

198 GOMBRICH Ernst, *Méditations sur un cheval de bois*, Op.cit., p.68.

199 ANCEL Pascale, *Une représentation sociale du temps Étude pour une sociologie de l'Art*, Éditions l'Harmattan, Collection Logiques sociales, Paris, 1996, p.196.

200 ADAMOV Arthur, in Les lettres françaises, le 4 février 1970.

201 PÉQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques socialeS, Paris, 1993, p.17.

ne faut pas oublier que le rêve est le plus souvent empreint de force politique, d'une envie nécessaire de se détourner du monde réel.

C. L'exil : un « marqueur » essentiel dans son travail.

L'exil reste un marqueur essentiel dans le travail d'Arthur Adamov, dans le cas de Mouawad c'est aussi un aspect majeur, cependant il n'est pas vécu de la même manière chez les deux artistes.

Pour Adamov, l'exil est vécu comme quelque chose de positif pour son écriture, alors que de son côté, l'artiste québécois considère que celui-ci ne peut en aucun cas être vécu comme quelque chose d'enrichissant (au sens positif du terme). Voici ce qu'il en dit lorsqu'il parle de l'écriture de son texte *Littoral* :

« Je voulais écrire sur l'exil mais sans jamais parler d'exil, je voulais parler de déplacement mais sans jamais que les choses ne bougent, je voulais parler d'enfermement mais en situant l'action en plein air. »²⁰²

Wajdi Mouawad vit encore assez mal le sujet de l'exil, il en connaît l'importance mais ne parvient pas encore à le traiter « habilement » selon lui. C'est un événement encore trop « frais » dans son esprit et il a du mal à poser des mots dessus. Cependant, il admet qu'il est responsable de sa venue au théâtre :

« (...) Dans ma vie, cet éclat s'appelle théâtre. Il a surgi tout à coup avec l'exil. Il a bien fallu trouver quelque chose pour recréer l'espace du bonheur, celui qui me gardait en lien avec la nature, avec ces éléments si présents au quotidien dans ma vie d'enfant. »²⁰³

Le dramaturge canadien explique que l'art dramatique est pour lui une sorte d'espace dans lequel le bonheur est encore possible, c'est même l'art qui lui a permis en

202 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.15.

203 Ibid., p.6.

quelque sorte de survivre à cette épreuve. Et c'est justement en réaction à l'exil que créer cet espace est devenu une nécessité à part entière, ainsi le théâtre semble être un refuge pour cet auteur. Cette citation est l'une des rares où il exprime le fait que l'exil l'a mené à sa carrière artistique. Être auteur, comme le souligne le sociologue Francis Farrugia, c'est en quelque sorte faire part de sa propre histoire :

« Pour autant que nous sommes auteurs de nos textes et de celui de notre vie, qui est comme un texte à déchiffrer, *nous sommes donc des instances singulières de restitution des histoires croisées qui nous constituent et nous instituent comme êtres sociaux prétendant à la restitution de la réalité.* » ²⁰⁴

Arthur Adamov est en quelque sorte dans l'acceptation et même dans la revendication de cet exil, alors que de son point de vue Mouawad est plus dans le rejet, dans la négation, il ne veut en aucun cas penser que l'exil puisse être un vecteur positif dans son travail, car pour lui ça serait en quelque sorte donner à l'exil une « fonction » positive qu'il lui est impossible de mériter. Face à cette notion d'exil le dramaturge canadien a une position ambiguë.

Cependant, d'autres auteurs trouvent quand même un point positif à l'exil du dramaturge québécois. Selon le poète et traducteur français Robert Davreu, le positif de Mouawad face à l'exil, c'est le renouvellement constant de la langue, c'est ainsi qu'il l'exprime au sein de cette citation extraite du livre (ouvrage collectif) intitulé *Les tigres de Wajdi Mouawad* :

« La langue dite maternelle est la première langue étrangère. Nous ne nous l'approprions qu'en nous y appropriant, mais ne pouvons l'un et l'autre que dans le mouvement d'un exil créateur toujours recommencé, notamment au contact des autres langues, dans le jeu de la traduction. Penser ainsi l'exil comme invention et renouvellement incessant de la langue dans le cheminement/acheminement jamais achevé de et vers la parole. Mais le penser aussi alors comme le risque d'une parole singulière qui dynamite la langue et la dynamise en libérant les possibles qu'elle recèle. » ²⁰⁵

Wajdi Mouawad refuse de donner à l'exil un aspect positif, cependant d'un point

204 FARRUGIA Francis, « *Un syndrome narratif singulier : l'auteur comme instance de restitution des savoirs* », *SociologieS*. [En ligne]. Source déjà citée.

205 DAVREU Robert, « *Penser l'exil* », in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, *Op.cit.*, p.81.

de vue extérieur, nous pourrions avoir tendance à dire qu'il est un élément important dans l'enrichissement de son écriture.

1. Enfance entre deux mondes et vie d'exil :

Auteur dramatique français d'origine russo-arménienne, Arthur Adamov a vécu une enfance « entre deux mondes » et c'est bien en cela que Mouawad dramaturge Libanais-Franco-Québécois et Adamov sont comparables.

Adamov naît, en 1908, dans le Caucase et y passe ses premières années. Suite au déclenchement de la Première Guerre mondiale, lui et sa famille se réfugient à Genève jusqu'en 1922. C'est la révolution d'Octobre et la guerre civile qui l'installent définitivement dans l'exil. Ensuite, il vit dans l'Allemagne « folle » de la République de Weimar. Et enfin, en 1924, il s'établit en France après avoir vécu d'exils en exils. De cette vie et surtout de cette enfance déracinée Adamov garde plus d'une blessure : haine tenace à l'égard de son père²⁰⁶, mais aussi une peur de la persécution et une sensation « aiguë » de la condition d'étranger comme nous avons pu le voir précédemment.

Pour Mouawad, cette vie entre deux mondes provoquée par l'exil a laissé des traces fortes, notamment dans la difficulté de s'établir à un endroit fixe, comme s'il était en exil permanent. Né au Liban en 1968, il a ensuite vécu quelques années en France avant d'immigrer au Québec.

« Personne, dans son entourage, ne sait vraiment où vit Wajdi Mouawad. A Paris ? A Montréal ? A Toulouse ? Quand on lui pose la question, il répond qu'il vit « là où le travail le pousse » : à Paris - mais à quelle adresse, nul ne sait - »²⁰⁷

206 Joueur, lâche, menteur et puritain.

207 DARGE Fabienne in Article de Fabienne Darge sur la tournée Européenne en 2009 de Wajdi MOUAWAD , *Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil*, in Libanvision, octobre 2006, [en ligne]. Article disponible sur:

< http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm >. (Page consultée le 30 août 2010).

Personne n'est vraiment capable de dire où vit Wajdi Mouawad et c'est une marque persistante des exils successifs qu'a pu connaître l'artiste tout au long de sa vie. Cette enfance entre deux mondes est un marqueur essentiel dans ses textes, car ses personnages sont à l'image de lui-même, c'est-à-dire déchiré entre plusieurs pays auxquels il se refuse, dans ses pièces, à donner des noms. Quand on demande à Mouawad de dire où il vit, il donne une réponse évasive et quand on cherche à savoir où vivent ses personnages, on ne peut pas le savoir, on le devine, mais sans pouvoir affirmer quoi que ce soit.

Une angoisse existentielle née de l'exil marque profondément l'œuvre des deux dramaturges. Contrairement à Adamov, Mouawad ne revendique pas comme nous avons pu le voir précédemment, le fait que l'exil ait pu marquer positivement son théâtre.

« (...) je vous dirais que, de cette expérience de l'immigration artistique, je n'en tire rien. Si j'en tirais quelque chose, je devrais reconnaître la pertinence de l'exil, de la guerre. Je refuse. Je ne suis pas un auteur « sur » l'immigration. Je ne veux pas me folkloriser. »²⁰⁸

À aucun moment, le dramaturge québécois ne revendique cette « expérience » de l'exil, car selon lui il n'en tire rien et ne veut rien en retirer de positif, il ne veut pas être un auteur de l'exil, ce qui serait à ses yeux se « folkloriser », ni plus ni moins se caricaturer.

Nous verrons dans la suite de cette thèse que cet artiste ne supporte pas les « étiquettes » qu'on lui impose à cause de son statut d'immigré ou encore d'auteur francophone.

De son côté Adamov, en tant qu'éternel « séparé », « exilé », « déraciné », n'a de cesse de communiquer cette part perdue de lui-même, cet autre de lui-même et c'est justement pour cela qu'il dialogue sans cesse avec les « autres » et tout autant avec lui-même. Lui, tout comme ses personnages, cette double version de son moi manifeste et latent, dialogue sans cesse dans ses pièces de théâtre et c'est pour lui un point essentiel

208 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.81.

qu'il revendique.

Chez Wajdi Mouawad, on retrouve aussi ce dialogue entre l'auteur et ses personnages, mais il n'y a pas de revendication. Pour l'artiste canadien, l'immigration due à l'exil est très mal vécue comme il le souligne dans la citation suivante :

« L'immigration, pour moi, s'apparente à cela : un accident, que l'on appelle l'immigration a eu lieu et vous êtes le secouriste me demandant : « ça va ? » Et je réponds : « ça va. » ». « (...) Il va devenir ce quelqu'un qui a eu un accident grave et qui s'en est sorti. Cela est devenu un élément de son identité. Il est devenu métis. Entre deux : la vie avant l'accident et la vie après l'accident. Avec un peu de mort évitée entre les deux. Liban France Québec. » ²⁰⁹

Pour l'artiste canadien, l'immigration est en quelque sorte un accident, qui indéniablement va marquer sa vie entière, mais il ne se sent pas obligé de la revendiquer. Selon Wajdi Mouawad, il y a une vie avant et après ce fameux accident de l'immigration, mais cela reste une vie et c'est bien à cette notion essentielle qu'il faut principalement s'attacher (se rattacher).

2. Le théâtre comme lieu de représentation de son double ?

Comme nous venons de le voir précédemment, le théâtre chez les deux artistes est en quelque sorte le lieu de représentation de son double, ce qui implique compte tenu de leur destin que leur théâtre soit marqué par la politique, car chez les deux auteurs l'exil naît à cause de difficultés politiques rencontrées dans leur pays.

Chez les deux auteurs, ce double représente la part d'eux-mêmes qu'ils ont pu perdre lors des exils successifs :

« (...) l'œuvre d'Adamov place son auteur au centre même de toutes les situations, que lui-

209 *Ibid.*, p.68.

même soit présent sous le masque de tel personnage, miroir de ses angoisses, de l'amertume de ses échecs, ou du développement de l'action laisse apparaître ses convictions. Le monde dans lequel il vivait, Adamov l'a fait vivre sur scène dans une œuvre remarquable par sa singularité, la subtilité de ses analyses psychologiques, la précision du langage, la noblesse de ses aspirations, et, pour tout dire, son intensité dramatique. » ²¹⁰

Comme la citation le précise, Arthur Adamov se place constamment au centre de son théâtre et c'est justement de ses aspirations (mouvements intérieurs) personnelles dont le texte parle. De ce fait, ses personnages sont toujours plus ou moins la représentation de l'une des facettes de sa psychologie et notamment de l'enfant perdu par le fait de l'exil. Pour Mouawad le constat est le même et encore plus précisément dans son spectacle intitulé *Seuls* :

« Wajdi Mouawad, seul sur scène, seul avec son double ou ses « doubles », toutes les éventualités, les possibilités d'un être. Celui qui serait resté à Beyrouth, enfant, adolescent, adulte, celui que son père aura transporté au Canada pour lui offrir une vie meilleure, le privant d'une langue, d'un jardin, d'un bonheur céleste.

Wajdi Mouawad qui lutte pour être quelqu'un de bien, d'heureux, dans un pays en paix et qui trébuche sur l'absence de l'enfant qu'il a été, celui qui aimait la couleur, les étoiles et son chien - et dont on a omis d'emmener les jeux, les cadeaux de Noël, les tableaux qu'il avait lui-même peints, parce que ce n'était pas essentiel et que lorsqu'on part en exil, c'est l'essentiel (mais quoi ? Des vêtements ? Les carnets scolaires ? Les livrets de vaccination ?) Qu'on prend avec soi. » ²¹¹

Dans son spectacle intitulé *Seuls*, Mouawad se « met à nu » en mettant en avant tous les doubles de lui-même qui le hantent, ce qu'il aurait pu devenir s'il était resté au Liban par exemple. Au-delà de ses spectacles, la présence des doubles de lui-même est très forte dans son travail, dans chacun de ses personnages il met un peu de lui-même aussi bien de ce qu'il est ou de ce qu'il aurait aimé être.

Mais pour lui, cette présence d'un double de lui-même sur scène n'est pas toujours facile à accepter ou du moins à admettre. Les deux pièces centrales de la tétralogie *Le sang des promesses* (notamment *Incendies* et *Forêts*) mettent particulièrement en scène cette prise de conscience par le sujet de sa propre étrangeté. Ce thème de la dualité est souvent remarquable dans les textes de Mouawad avec

210 MELESE Pierre, ADAMOV, Éditions Seghers, Collection Théâtre de tous les temps, Paris, 1972, page de garde.

211 Article de Fabienne Darge sur la tournée Européenne en 2009 de Wajdi MOUAWAD, *Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil*. Article déjà cité.

l'usage fréquent du motif de la gémellité. Le jumeau dans l'œuvre du dramaturge est en quelque sorte celui qui peut voir à travers son double sa propre altérité. Il est en quelque sorte l'incarnation symbolique de l'alter ego.

Cette présence du double est extrêmement importante d'un point de vue politique, car par cette représentation symbolique le dramaturge nous montre le mécanisme qui existe pour passer de la pensée individuelle à la pensée collective. L'auteur nous montre par le biais de la gémellité que nous ne pouvons jamais penser seul et que nous faisons indubitablement partie d'un collectif.

D. L'art comme un combat.

Pour les deux artistes, l'art est en quelque sorte vu comme un combat, comme une sorte de « duel » voire même de guerre qui opposerait l'artiste avec le reste du monde. Wajdi Mouawad nous montre constamment qu'il considère que son rôle de dramaturge est comparable à celui d'un guerrier. Lorsqu'il écrit une pièce, il donne l'image d'entrer en guerre. L'art est selon lui, un véritable combat dans lequel il ne faut pas avoir de pitié.

Adamov concevait lui aussi, la prise de parole dans le théâtre comme un combat, comme une lutte pour anéantir ses « démons » antérieurement nourris par la guerre, la persécution et le rejet.

DEUXIÈME CHAPITRE :

La « politisation » au sein du travail de Wajdi Mouawad ?

Introduction

Wajdi Mouawad ne revendique jamais le fait de « politiser » son théâtre, bien au contraire, c'est une idée qu'il rejette inlassablement. Cependant, au vu de ses déclarations, ainsi que de ses actions dans divers domaines, le plus souvent liées au théâtre, mais aussi au monde de la vie politique de son pays, nous sommes légitimement en droit de penser et même d'affirmer le contraire.

La majeure partie du temps, le dramaturge québécois parle de l'art (et fait parler ses textes) avec beaucoup de virulence, mais aussi par l'usage détourné d'images et de métaphores. Il use le plus souvent d'un vocabulaire poétique et imagé qui au lieu de l'éloigner du politique, le rapproche inlassablement de cet univers.

Il définit souvent l'artiste, avec un vocabulaire et aussi des images particulières, il aime par exemple le comparer à un scarabée bousier (cf **Annexe 5** : « Le scarabée » page 526), en précisant que celui-ci s'alimente de la « merde » des autres. Ainsi, il considère que cet homme se nourrit de la société et surtout de ce qu'il y a de pire en elle, afin d'en faire ressortir le meilleur. Il compare aussi cette figure de l'artiste à de la mauvaise herbe, comme c'est le cas dans la citation suivante extraite d'une interview du dramaturge :

« À Beyrouth, les terrains vagues et les immeubles détruits faisaient partie du quotidien de mon enfance. Je me souviens que ma mère aimait me montrer, pendant nos promenades, une plante qui avait poussé là, au milieu des ruines et des cailloux. J'étais impressionné de réaliser la force de cette plante qui poussait malgré tout ; et, surtout, de savoir qu'elle continuerait à pousser si personne ne l'arrachait. Aujourd'hui, j'ai le sentiment que les artistes sont comme de mauvaises herbes: témoins d'une vie dans un lieu de destruction. Au fond ils disent : « Je pousse mal, croche, mais je pousse! » »²¹²

212 MOUAWAD Wajdi, in interview par BOULANGER Luc, *Quand les hommes vivront d'amour*. Référence déjà citée.

Dans le sens courant, nous pouvons dire que la mauvaise herbe ne sert à rien, ni à nourrir les animaux, ni les hommes, de ce fait Wajdi Mouawad semble dire par cette image que l'artiste n'a pas véritablement « d'utilité » sociale. De plus, la mauvaise herbe est aussi une métaphore de l'anarchisme et plus largement d'une personne qui au sein d'une société dérange. De ce fait, par l'usage d'images il ancre incontestablement l'artiste en marge de la société.

Lorsque le dramaturge parle du théâtre, il n'hésite pas à utiliser des images et aussi un vocabulaire qui laissent transparaître de la révolte, voir même un engagement de l'ordre du théâtre politique. Nous pouvons constater qu'il revendique l'idée qu'artiste et théâtre doivent absolument tenir un rôle contestataire. Pour appuyer cette idée, il compare l'artiste au majeur d'une main, c'est-à-dire à un doigt d'honneur, de ce fait, il place incontestablement celui-ci dans la protestation. Ce qui forme le théâtre selon Mouawad, doit être aussi lié que les cinq doigts de la main. Chaque membre de « ce tout » a une fonction bien spécifique et chacun des intervenants est nécessaire à la bonne tenue (et au bon fonctionnement) de cet édifice. L'art dramatique se compose nécessairement de son histoire, d'une équipe de travail unie qui bâtit le spectacle, de la contestation et de la prise de parole, du public qui doit lui aussi être critique et contestataire à l'image du « majeur ».

Concrètement, en quoi peut-on dire que le théâtre de Wajdi Mouawad soit « politisé » ? C'est ce à quoi nous allons tenter de répondre dans ce deuxième chapitre.

Dans un premier temps, nous verrons en quoi il y a une forte « politisation » au cœur de ses créations, c'est-à-dire en ce qui concerne ses « normes » de travail (par exemple l'écriture) et en quoi elles peuvent être politiques ou du moins subversives. Nous insisterons notamment sur l'importance du collectif lors du processus d'élaboration de ses spectacles.

Dans un second temps, nous verrons le politique au-delà de la création, comme par exemple, la fonction de sa Compagnie (de théâtre) « Ô parleur », ainsi que les

valeurs qu'elle porte. Mais aussi, nous nous attarderons sur ses actions dans le monde du spectacle, dans le domaine de la politique de son pays, ainsi que ses commentaires sur l'argent et la création, autant de sujets qui montrent le total engagement de cet artiste.

Dans un troisième temps, nous nous attarderons sur les diverses polémiques et controverses liées aux actions de Wajdi Mouawad. Ainsi, nous verrons par exemple les lettres ouvertes dont il use fréquemment pour faire part de ses opinions et de ses combats. Cette partie sera aussi l'occasion de constater que le dramaturge québécois ne fait pas toujours l'unanimité, notamment quand il fait le choix d'inclure Bertrand Cantat à l'une de ses créations.

Pour finir, dans une quatrième partie nous verrons la « politisation » de ses textes. Dans celle-ci, nous nous attarderons principalement sur les quatre pièces que sont *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*. Cependant, nous ferons aussi référence à d'autres textes de son répertoire. Nous passerons en revue les sujets qu'il aborde au sein de ses œuvres et nous verrons en quoi ils sont à relier au théâtre politique.

En se référant aux idées de Pierre Francastel, Bruno Péquignot nous explique qu'il est important de passer par ces différentes étapes pour saisir l'œuvre et le travail d'un artiste :

« [...] la sociologie de l'art par l'étude des œuvres, cherche à établir un mode de représenter un tout social et une pensée (plastique) de ce tout. « L'œuvre d'art est le produit unique d'une activité qui se situe, à la fois, sur le plan des activités matérielles et des activités imaginaires d'un groupe social donné. Dans les deux cas, au surplus, elle possède un double caractère sociologique et individuel, au même titre que la personnalité de l'homme qui l'a produite. Il résulte de cette situation que l'étude de l'objet plastique doit simultanément considérer l'un et l'autre des aspects matériels et figuratifs de l'œuvre d'art... »²¹³ »²¹⁴

213 Francastel 1956 p.110.

214 PÉQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Op.cit., p.113-114.

I. La « politisation » au cœur de la création.

Avant d'entrer au cœur du sujet, c'est-à-dire la politisation au sein du travail de création de Wajdi Mouawad, nous allons voir dans un premier temps, ce que nous entendons par le mot « politisation ».

Il ne faut pas entendre ici ce terme au sens de politicien, mais plutôt dans le sens de mise en avant d'enjeux parce qu'ils permettent de mettre en mouvement « certaines » conceptions. La politisation est la mise en valeur d'idées liées à l'actualité, à l'histoire et à ce qui constitue notre société. De plus, politiser le théâtre, c'est aussi donner à l'œuvre d'art une fonction contestataire, en lui donnant en quelque sorte la parole. Il ne s'agit pas seulement d'énoncer des faits d'actualité, il faut aussi et surtout avoir une vision critique qui puisse permettre au spectateur de s'interroger et pourquoi pas de remettre en question les acquis de sa propre société. En partant des idées de Pierre Francastel au sujet de l'art, Bruno Péquignot au sein de la citation suivante nous explique que l'art nous informe constamment sur le social :

« L'art consiste à mettre en place une certaine organisation inédite de la vision de l'univers qu'on peut avoir à un moment donné. Il est comme les mathématiques ou les sciences en général, la rencontre d'une technique et d'une institution. L'artiste saisit un rapport, un ensemble, il distingue ce que d'autres confondent, il intègre ce que d'autres séparent, il propose une vision d'où d'autres peuvent déduire une conception du monde. »²¹⁵

Dans cette partie, nous allons étudier la « politisation » au cœur de l'élaboration des spectacles chez Wajdi Mouawad, ainsi nous verrons les différents points qui « politisent » son travail, comme par exemple la notion de collectif, mais aussi ses exigences et volontés de libertés en matière de créations artistiques. Il est important de souligner que le mode de création d'une œuvre artistique est un critère important dans le domaine de la sociologie de l'art.

215 *Ibid.*, p.113.

« L'art est donc bien une source de connaissance mais pas seulement parce qu'une œuvre offre des informations historiques sur une époque déterminée ; plus que le contenu d'une œuvre, le sujet, c'est la forme, c'est-à-dire la façon de créer qui intéresse le sociologue. »²¹⁶

A. Revendication du théâtre « dit collectif » : comme conception politique.

Cet artiste revendique constamment le fait de faire du théâtre « dit collectif ». Ainsi, il considère que chaque corps de métier (du théâtre principalement) est important lorsque l'on doit créer un spectacle. Il reste tout de même problématique d'affirmer si cette vision du collectif représente réellement une conception politique pour le dramaturge canadien.

Il définit le dialogue avec l'équipe (technique) et les comédiens ainsi que la parole collective par le terme « agora », au sens de la place des institutions démocratiques au milieu desquelles chacun est libre de prendre la parole. Cette formule « d'agora » donne au spectacle qu'il crée cette dimension collective et universelle inhérente à un travail de troupe. Par ce terme « agora », le dramaturge québécois induit un vocabulaire qui l'oriente du côté de la politique.

On peut constater que dans chacune des préfaces de ses textes (de ses différentes pièces de théâtre plus particulièrement), Wajdi Mouawad remercie systématiquement les différentes équipes avec lesquelles il a travaillé de près ou de loin. Il accorde autant d'importance à ceux qui l'inspirent, qu'à ceux qui étaient là lors de la création, sans distinction avec les techniciens ou encore les comédiens. Il porte un soin tout à fait particulier à tous ceux qui peuvent l'entourer lors de la « naissance » d'un spectacle :

« (...) je voudrais encore une fois dire combien, sans les acteurs et les concepteurs qui se sont engagés si aveuglément et si entièrement, dans l'aventure, je n'aurais pas pu, ni eu la force d'arriver à la fin de l'écriture de *Forêts*. Cela était vrai pour *Littoral* et *Incendies*, cela

216 ANCEL Pascale, *Une représentation sociale du temps Étude pour une sociologie de l'Art*, Op.cit., p.21-22.

le fut particulièrement pour *Forêts*. » ²¹⁷

Par le biais de cette citation, nous voyons que le dramaturge québécois accorde beaucoup d'importance au collectif, car il a conscience que sans la solidarité d'une équipe une création n'est rien. C'est grâce à cet esprit de groupe (de troupe) que l'œuvre va pouvoir naître, puis se développer, évoluer et enfin vivre. Chacune de ses pièces de théâtre est directement à relier avec cette idée de création collective.

Le collectif comme nous avons déjà pu le voir précédemment, tient une place majeure dans les projets de spectacles de l'artiste canadien. C'est d'une certaine manière dans ce groupe que Wajdi Mouawad puise toute sa force et l'énergie qui lui permettent de mettre en place un spectacle :

« À la base, il y a chez moi le désir de constituer un groupe dont je ne serais pas exclu. Une milice. Puis de créer un état d'esprit entre les individus qui vont travailler sur le spectacle, un spectacle qui, en substance, stipule que, premièrement, la pièce sur laquelle nous sommes en train de travailler est moins importante que chaque individu qui compose ce groupe ; et parce que chaque individu de ce groupe est plus important que le spectacle que l'on crée (...). » ²¹⁸

Au sein de la citation suivante, le dramaturge québécois utilise le mot « milice » pour parler de son groupe de travail. Il est intéressant de souligner que ce terme désigne en règle générale un groupe politique ou paramilitaire. Lorsqu'il parle de cette notion de collectif, il s'exprime souvent en utilisant (volontairement ou involontairement) des mots qui appartiennent au champ lexical du domaine politique. De plus, au sein de la citation précédente il souligne l'importance du collectif face à l'individualisme. Dans la pensée de Mouawad, chaque intervenant est un créateur à part entière et il n'existe aucune hiérarchie au sein du groupe.

Cependant, peut-on parler de collectif comme étant un engagement politique dans son cas ?

217 MOUAWAD Wajdi, (in préface) *Forêts*, *Op.cit.*, p.9.

218 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.139.

Dans le cas de cet artiste, les deux sont probablement difficiles à relier, cependant il ne faut pas non plus totalement rejeter cette idée. D'un point de vue historique avec plus particulièrement Brecht et Piscator, le collectif a toujours été une notion indissociable du politique, surtout lorsque celui-ci est une revendication au cœur de la création, comme c'est le cas chez le dramaturge québécois. Mouawad semble cependant définir cette orientation vers le collectif comme étant un choix artistique et non politique, c'est-à-dire avant tout au service de l'œuvre et non des idées. Wajdi Mouawad entend aussi relier ce choix à quelque chose de plus intime, en effet il ajoute fréquemment l'idée que sa plus grande peur réside dans le fait de travailler seul comme il l'exprime au sein de la citation qui va suivre :

« Que ma plus grande peur consiste à ce qu'un jour je sois dans l'obligation de prononcer les mots de Caïn.
Je peux continuer plus solitairement » ²¹⁹

Pour lui, quitter la création collective serait un grand déchirement, car il ne se sent pas capable de créer seul. Au-delà de cette angoisse de travailler solitairement, par les mots qu'il utilise, Wajdi Mouawad donne une dimension politique indéniable à la notion de collectif au sein de son propre travail. Il fait constamment usage d'un vocabulaire et d'un ton qui rapprochent incontestablement le collectif de la sphère du théâtre politique.

1. Une écriture au fil des répétitions :

L'écriture de la plupart de ses œuvres théâtrales se fait au fil de la création et des répétitions, au gré des acteurs et de l'actualité. De ce fait, le texte produit est toujours en adéquation avec les comédiens, mais aussi avec les événements pouvant intervenir dans le contexte social et plus particulièrement dans l'actualité mondiale. Ce souci permanent porté au présent donne une profondeur particulière (ou du moins plus de « relief ») à la création théâtrale. Ainsi, la naissance de l'œuvre se fait en parfaite adéquation avec les

219 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, *Op.cit.*, p.5.

événements qui peuvent intervenir dans l'actualité, de ce fait d'une minute à l'autre le spectacle est susceptible de changer.

Au sein des préfaces de ses pièces de théâtre, Wajdi Mouawad explique fréquemment son processus de travail, ainsi dans la citation suivante, le dramaturge nous parle du mécanisme de création pour sa pièce *Forêts* :

« Depuis *Littoral*, j'écris mes pièces à mesure des répétitions. (...) Le geste de création, tel que j'aime le vivre, on ne me le permet pas. Je ne peux pas l'organiser en le précipitant selon le cadre rigide d'une projection dans le futur. C'est important, car cela contredit les modes de production actuels du théâtre, où tout doit être décidé à l'avance pour satisfaire les productions, les horaires des ateliers et les systèmes d'abonnement des théâtres. » ²²⁰

Dans cet extrait de la préface de *Forêts*, il nous présente sa manière de créer des spectacles et parle plus précisément de son processus d'écriture qui n'est pas en adéquation avec les modes de créations actuelles. En effet, en règle générale dans le théâtre contemporain le texte est écrit avant le début du processus de mise en scène. En refusant de se soumettre au principe de création habituel, il revendique l'idée de travailler avec le présent et les aléas de celui-ci. Il ne souhaite pas créer en respectant les modes de créations conventionnels, car il ne veut pas être au service de l'aspect « pratique » (horaires, programmations, abonnements) d'une structure. Il revendique le fait de ne pas vouloir travailler dans des cadres établis, ce qui fait incontestablement de lui un « rebelle » dans le monde du théâtre contemporain.

En procédant de la sorte lors de l'écriture de ses pièces, le dramaturge québécois prend un risque indéniable et plus particulièrement financier, car ce type de démarche demande beaucoup plus de temps et donc nécessairement plus d'argent. Sur ce point, Wajdi Mouawad refuse de faire des concessions, car selon lui la création (du texte et de la mise en scène) demande un investissement personnel qui demande beaucoup de patience, car elle doit se « vivre » et être aussi en parfaite adéquation avec les comédiens. Au sein de la citation suivante, le dramaturge explique à nouveau ses exigences de travail pour créer sa pièce intitulée *Incendies*.

220 MOUAWAD Wajdi, (in préface) *Forêt*, *Op.cit.*, p.6.

« À la lecture du synopsis, vous comprendrez la nécessité de permettre un travail à long terme qui s'appuie sur une présence permanente des comédiens et des concepteurs dans le local de répétition.

Ainsi, je souhaiterais pour ce projet pouvoir répéter cinq jours par semaine pendant trois mois, à raison de quatre heures par jour et ce avec, à chaque fois, l'ensemble des comédiens. Si cela est si important, c'est que je tiens à écrire une partie du spectacle durant les répétitions, en me fiant à la chimie créée par le groupe et à la sensibilité de chaque artiste impliqué dans ce projet. »²²¹

Dans quasiment chacune de ses préfaces, Wajdi Mouawad explique cette démarche qui lui est propre, comme nous avons déjà pu le mentionner précédemment. À son avis, il est important de dire de quelle manière il crée ses pièces de théâtre, afin que le public comprenne mieux sa démarche artistique qui s'inscrit directement dans le collectif.

Selon lui, pour réaliser une œuvre de qualité il est indispensable de faire attention à la sensibilité de chacun afin d'enrichir le spectacle, qui doit avant tout être une « chimie » du groupe et même une alchimie. Dans la citation qui va suivre, il parle encore de cette manière d'écrire en osmose avec les comédiens lors de la création de sa pièce *Forêts* :

« Oui, c'est avant tout un travail d'équipe. Par exemple, pour *Forêts* on répétait le matin, l'après-midi je retravaillais sur le texte et le lendemain j'apportais de nouvelles scènes. En fin de compte l'écriture et la mise en scène m'importent moins que la construction du spectacle. Je n'hésite donc jamais à couper ou modifier le texte, parfois en direct, parfois le soir même. C'est un peu comme cela, à l'aveugle, que l'on avance. »²²²

Ce travail d'écriture au fil des répétitions est indéniablement à relier avec le collectif (au travail d'équipe) qui, comme nous avons pu le voir, tient une place essentielle dans le travail de création de cet artiste. Wajdi Mouawad, comme il l'explique au sein de cette citation, n'hésite pas à faire constamment des modifications dans ses spectacles, ainsi le soir même de la représentation il peut faire de choix de retirer un passage du texte. Ainsi l'œuvre n'est jamais fixe, elle est constamment soumise aux changements.

221 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, *Op.cit.*, p.37.

222 MOUAWAD Wajdi, in dossier de presse de «*Forêts*», de la scène de théâtre conventionné Loire-Atlantique, au Grand T, Saison 2009/2010, p.7.

À son avis, l'écriture d'une œuvre est un travail d'équipe où chacun tient un rôle important et sans ce groupe, les possibilités de création s'amointrissent considérablement. C'est pour cette raison que la rédaction des textes de Wajdi Mouawad se fait la plupart du temps au fil des répétitions, c'est le cas notamment de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* et d'autres textes aussi.

Il y a cependant quelques exceptions, comme par exemple avec ses œuvres de « jeunesse », mais globalement ses pièces s'écrivent lors du processus de création du spectacle.

Quelques années après la naissance de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, on retrouve cette même méthode de travail en 2011 avec son spectacle intitulé *Temps* :

« Nous arriverons au premier jour de répétition avec rien dans les poches, rien dans les mains.
Rien.
Avec le désir de rencontrer ceux et celles que nous serons en ce jour de l'an prochain.
Ne rien préparer.
Ne rien prévoir.
Ni histoire, ni idées.
Rien.
Ou alors une simple obligation.
Ne pas oublier que notre génération a entre les mains un alphabet rescapé.
Car l'alphabet est tombé dans le gouffre des extinctions.
Les lettres ont cramé.
Aucune n'a réussi à en réchapper.
Pour faire des mots, on n'a plus que des cendres.
Alors, on fait des mots avec le souvenir que nous avons des lettres ;
c'est une écriture qui se souvient d'elle-même.
Écrire un A, ce n'est plus écrire un A, mais c'est écrire un A qui ne peut que se souvenir de ce que fut, avant le gouffre, le A.
Un chien ne peut pas craindre.
On peut le tuer, mais personne ne peut exterminer son aboiement ;
on pourra toujours exterminer la parole. »²²³

Le dramaturge québécois exprime par le biais de la poésie sa volonté de créer en groupe à partir de rien. Il semble « habité » par cette construction collective dans laquelle il faut constamment construire, déconstruire et reconstruire. Ce spectacle intitulé *Temps*, bien qu'étant le fruit d'une commande du Théâtre du Trident à Québec,

223 MOUAWAD Wajdi, in dossier de presse de « temps », de la scène de théâtre conventionné Loire-Atlantique, Au Grand T, Saison 2011/2012, p.5.

respecte quand même les normes de création de ce dramaturge. Au premier jour de travail sur le spectacle rien n'existe encore, c'est uniquement grâce à la force du groupe que l'œuvre va prendre forme.

Cette composition au fil des répétitions tient une place importante dans le travail du dramaturge québécois, c'est pour cette raison qu'il en parle souvent. Plus qu'en parler, il la revendique totalement. Mais en quoi le fait d'écrire son texte au fil des répétitions est-il lié au théâtre politique ?

Cette écriture du texte au fil des répétitions est à relier avec le politique dans le sens où ce processus de création est une prise de risque indéniable, notamment sur le plan financier. Ce mode d'élaboration du spectacle est aussi à contre-courant de ce qui se fait ordinairement dans le domaine du théâtre contemporain. Ainsi, Wajdi Mouawad place son travail et ses partenaires dans une situation assez inconfortable où tout est à faire. De plus, ce procédé d'écriture est encore intimement lié au collectif du point de vue de l'histoire du théâtre politique.

2. Travail avec des amis :

Lors de la création de ses différents spectacles, il intègre systématiquement des amis ou connaissances à ses projets. Ses premières expériences théâtrales, c'est avec ses propres amis qu'il les a vécues, alors il fait le choix de continuer encore aujourd'hui sur cette même voie :

« Il y a quinze ans de cela, à ma sortie de l'école de théâtre, désœuvré, ne sachant pas comment donner un sens à ma vie, j'ai eu la chance de me retrouver avec quelques amis de mon âge qui partageaient avec moi les mêmes angoisses liées à l'existence et à notre métier de comédien qui n'avait de réalité que le nom. N'ayant rien à faire, nous avons choisi de faire tout de même quelque chose en commençant par nous rassembler tous les jours pour parler ensemble. Ces échanges nous ont permis de mettre à jour nos inquiétudes et nos désirs puis, peu à peu, la fiction aidant, nos divagations ont donné lieu à une histoire qui deviendra *Littoral*, l'histoire d'un jeune garçon qui cherche un lieu de paix pour la sépulture

de son père. »²²⁴

Dans cette citation, l'artiste québécois nous explique que le travail avec ses proches est aussi un moyen pour lui de partager ses angoisses liées au métier de comédien, mais pas uniquement. L'échange, le dialogue et le débat, occupent selon lui une place majeure dans le processus de création d'un spectacle. Wajdi Mouawad ne cherche pas à travailler avec des « stars » du théâtre, il préfère faire confiance à ses propres connaissances, car c'est avec eux qu'il est le plus apte à avancer, car il est en confiance et il se sent en sécurité.

« Oui, c'est-à-dire que lorsque nous commençons à travailler je leur demande des choses très simples, parfois ludiques. Par exemple, ce qu'ils rêveraient de faire sur scène. Les idées qu'ils me donnent sont des idées auxquelles je n'aurais jamais pensé tout seul. Au final, leurs désirs s'accordent à mes intuitions. C'est vrai qu'à force de connaître un acteur, je commence à le comprendre et parfois, même, je le surprends. Je leur révèle des traits qu'ils ne soupçonnaient pas. Je leur donne donc des personnages qui sont nés de ce que j'ai pu voir en eux. Ils sont très souvent beaucoup touchés par cela. Cela leur permet de sentir qu'ils sont la texture première du rôle. »²²⁵

Avoir une relation quasi-fusionnelle avec les comédiens avec qui il élabore le spectacle est un point important pour lui. Il a besoin de connaître ses partenaires de travail afin de pouvoir les comprendre et ainsi leur offrir un rôle qui va leur permettre de se transcender, mais aussi de faire « briller » le spectacle. Mouawad souhaite que ses comédiens se sentent bien dans leurs personnages afin de donner le meilleur sur scène.

Finalement, ce principe de travailler quasi exclusivement avec ses amis est lui aussi une prise de risques et de ce fait, d'une certaine manière, un engagement par cette idée de se mettre constamment en danger.

Il faut aussi souligner que cette façon de procéder est aussi au service de la création, car le texte est parfaitement adapté à chacun des acteurs et ainsi donne plus de qualité au rendu de la pièce.

224 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, *Op.cit.*, p.27.

225 MOUAWAD Wajdi, interview de Laure Dubois: *Conversation sur le théâtre avec émotions - Interview de WAJDI MOUAWAD-*, in Événement.fr, en octobre 2006. Source déjà citée.

Au-delà de la notion d'amitié qui peut le lier à ses comédiens, Wajdi Mouawad porte à son équipe de travail un soin particulier, ainsi lorsqu'il ne peut pas être en tournée avec, il envoie des lettres à ses collaborateurs afin de prodiguer quelques ultimes conseils et s'excuse aussi de ne pas être présent :

« Je vous écris depuis la Finlande. Pour vous dire que je pense à vous tous les jours, pour vous dire que je pense à cette aventure qui est la nôtre et qui poursuit son chemin depuis déjà un an et demi.

(...)

Je pense à ce qui s'est passé à Limoges. Le spectacle était là. Parfaitement cohérent, dans sa teneur, dans son rythme, dans sa vérité, surtout la seconde représentation. Je veux essayer, à présent, de vous dire les choses qui pourraient, ce soir, vous donner des points de repère. Je ne suis pas là, vous ne me voyez pas, vous n'entendez pas ma voix, alors méfiez-vous de ma lettre car elle n'est pas accompagnée par ce qui m'habite lorsque je vous parle. Mes mains ne bougent pas devant vous et je n'ai pas la possibilité de faire des nuances en baissant ma voix ou en l'accéléralant. Alors soyez prudents car je le suis en vous écrivant, il ne faut pas, en écoutant ces notes que je vais vous donner, que vous pensiez à des choses négatives car cela, vraiment, serait une erreur. Je veux, juste, pour un instant, « focuser » sur ce qu'il y a à améliorer au regard des représentations données à Limoges. (...) »²²⁶

Même s'il n'est pas auprès de ses acteurs chaque soir de représentation, il souhaite faire part à ses comédiens de son soutien. Il leur donne aussi quelques recommandations afin de constamment améliorer le spectacle.

La notion de confiance est importante pour Wajdi Mouawad, ainsi, le travail de création avec des amis est essentiel pour lui, que ce soit au début de sa carrière et même encore aujourd'hui, c'est bien sur ses connaissances que l'artiste canadien préfère se reposer.

« Chers amis,

Je pense à vous, davantage pour moi, que pour vous. Parfois, on vous met un pistolet sur la tempe et on vous met une roche dans la main, et on vous place face à un mur où se tient droite, mais effrayée, la création. Et on vous oblige à lancer la pierre. C'est ce qu'on appelle la dilapidation de ses aspirations. Mais vous savoir ensemble, prêts à jouer, à réinventer, à recréer, il y a un sens, comme une lumière au loin, très loin, c'est bien. »²²⁷

Selon lui, la présence de ses amis lui confère une aide considérable lors de la création artistique. Il se comporte de manière paternelle avec ses comédiens, il parle à son équipe de travail avec beaucoup de prudence, Wajdi Mouawad réaffirme constamment auprès d'eux son inconditionnel soutien.

226 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.46.

227 Ibid., p.21.

3. La création avec peu de moyens et avec ses amis : naissance de *Littoral* :

Pour rester libre Wajdi Mouawad préfère parfois travailler avec moins de moyens (financiers), mais plus de marge de manœuvre, plus de libertés. Ainsi, sa pièce *Littoral* a vu le jour grâce à ses amis qui pendant neuf mois ont accepté de travailler sur la pièce sans être payés.

« (...) j'ai contacté des amis qui ont accepté de travailler avec nous, sans argent mais avec beaucoup de temps libre. Nous avons répété neuf mois. Ce fut un succès qui nous a permis d'être subventionnés mais pas suffisamment pour envisager un second spectacle avec neuf mois de répétition. » ²²⁸

Compte tenu de ses exigences de travail, il n'a pas toujours été évident pour lui de créer à ses débuts faute de moyens et dans le cas de la première mise en scène de *Littoral*, c'est grâce à son entourage qu'il a pu monter une pièce à l'image de ses exigeants désirs d'artiste.

« *Littoral* a procédé de ce désir: tenter de nous éveiller de notre vie endormie. Mille mercis bouleversés aux acteurs, concepteurs et à tous ceux qui, de près ou de loin, ont participé au magnifique voyage de *Littoral*, à tous ceux qui n'ont pas compté leur temps. » ²²⁹

Wajdi Mouawad exprime son entière gratitude envers ceux qui l'ont aidé à créer selon ses désirs. Il parle de cette création de *Littoral* comme d'un merveilleux voyage qui n'aurait pas pu être possible sans le soutien indéfectible de ses amis.

4. Collaboration(s) avec Stanislas Nordey :

À plusieurs reprises, Wajdi Mouawad a collaboré avec son ami Stanislas

228 MOUAWAD Wajdi, Entretien de Jean-François Perrier : « *Entretien avec Wajdi Mouawad* ». Entretien déjà cité.

229 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit.,p.26.

Nordey qui est bien connu (plus particulièrement en France) pour son travail orienté en direction du théâtre politique. Au sein de la citation suivante, Stanislas Nordey nous parle de son expérience (notamment du collectif) de comédien lors de l'élaboration de la pièce intitulée *Ciels* :

« Il y a quelque chose de très réjouissant pour un acteur dans le fait de travailler sur une pièce dont on ne connaît pas la fin. Wajdi écrit la nuit. Le matin, il nous lit les scènes d'un ton enfiévré et puis il nous demande notre approbation. C'est passionnant parce qu'on n'a pas l'impression d'être sollicité en tant qu'acteur mais en tant que participant à l'écriture d'un spectacle. Avec lui on n'est pas tant en face d'un metteur en scène que de quelqu'un qui écrit la scène. C'est un théâtre qui s'invente en direct. Normalement, quand on répète, on sait d'avance tout ce qui va se passer et, en ce qui concerne son rôle, on connaît déjà sa part d'ombre et sa part de lumière. Là, pas du tout. Même s'il y a une trame, bien sûr. Six mois avant de répéter, Wajdi nous raconte toute l'histoire du personnage qu'on doit interpréter jusqu'à la première minute du spectacle. Mais au fil des répétitions, il garde toujours des options ouvertes, des bifurcations possibles, tout en étant extrêmement attentif à la structure narrative. »²³⁰

Les deux artistes possèdent de nombreux points communs, notamment sur le fait qu'ils ne suivent que très rarement les modes de création contemporains. Les choix de Stanislas Nordey, aussi bien artistiques que politiques, l'ont mis à plusieurs reprises au centre de nombreuses critiques. Il est sans nul doute un artiste engagé et polémique, notamment en France. Il est dans un premier temps connu pour son travail à la codirection entre 1995 et 1997 du théâtre des Amandiers de Nanterre. Cette expérience au sein de cette structure, lui ouvre ensuite en 1999 les portes pour diriger le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Quelques mois après cette nomination à la direction de cette structure, il défraie la chronique car à cause de « l'originalité » de la gestion, il creuse rapidement un déficit important (environ dix millions de francs à l'époque).

À l'époque, ce « rêveur révolutionnaire » fait de ce lieu son laboratoire d'expériences pour mettre en avant cette idée d'un « théâtre citoyen », c'est-à-dire un endroit où le tarif d'entrée pour une place de théâtre est unique ou alors pour une somme modique. De plus, cet espace était presque ouvert tous les jours, car il considérait qu'il n'y avait pas de jours spécifiques pour se cultiver.

230 NORDEY Stanislas, in LE TANNEUR Hugues, Wajdi Mouawad: le portrait, in les Inrocks, le 10 juin 2009, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.lesinrocks.com/2009/06/10/actualite/wajdi-mouawad-le-portrait-1139338/> >. (Page consultée le 10 juin 2009).

Par le biais de cette structure, il organise aussi de nombreuses rencontres hors du théâtre, mais aussi des créations de textes d'auteurs contemporains (ce qui n'est pas si fréquent que cela puisse paraître) et il accueille des artistes de tous horizons encore méconnus du grand public. Son engagement dans le domaine de l'art, mais aussi de la politique, se remarque dans toutes les attentions qu'il porte à ouvrir son théâtre au plus grand nombre. Il faut aussi souligner son engouement à faire découvrir des textes nouveaux à ses spectateurs.

Cependant, cet élan est vite freiné par la réalité financière de sa vaste entreprise « utopique » (pour beaucoup). Alors, avant de trop creuser le déficit, il quitte de lui-même la direction de ce théâtre à la fin de l'année 2001. Cependant, il garde encore aujourd'hui l'amer constat d'un échec. Toutefois il ne démord pas pour autant de l'idée que le théâtre devrait être un lieu culturel ouvert à tous et pour tous et c'est ce qu'il revendique encore à l'heure actuelle.

Il existe de nombreux points communs entre les deux artistes, qui cherchent constamment à éviter que l'art se sclérose et se referme sur lui-même. En effet, tous deux ont un rapport à l'argent qui s'éloigne totalement des réalités économiques des autres structures, car chez eux la volonté de profit est quasi inexistante. De plus, les deux artistes cherchent à ouvrir le théâtre à tous et à faire de ce lieu un centre stratégique d'échange et de partage dans lequel l'argent ne règne pas en maître.

5. Wajdi Mouawad, Jane Birkin : « *Discours guerriers, parole guerrière* » :

Depuis le début de sa carrière, le dramaturge québécois a collaboré avec de nombreux artistes de théâtre et ceci dans le monde entier.

Ainsi, en 2010 une rencontre entre Wajdi Mouawad et Jane Birkin a fait naître

un texte qui a pour titre *La Sentinelle (discours de guerriers-parole guerrière)*. Les deux artistes ne cachent pas leur respect mutuel. Ils sont tous deux très touchés par leurs parcours respectifs, en effet, Mouawad admire la chanteuse et l'actrice et Jane Birkin est elle aussi admirative du parcours de l'enfant prodige du théâtre québécois. Leurs luttes à cœur ouvert et leur amour des mots rapprochent aussi les deux artistes et c'est l'une des raisons qui a motivé la décision de travailler ensemble sur un spectacle de théâtre.

Le dramaturge a écrit tout spécialement un texte destiné autant à la comédienne et chanteuse qu'à la femme engagée, et surtout à celle qui porte selon lui, un sentiment de compassion et d'empathie fort pour le monde et pour l'homme d'une manière générale. Au sein de la citation suivante, Mouawad nous parle du texte qu'il a créé pour Jane Birkin :

« Quand il ne reste plus de possibilités de ramener à la vie les êtres injustement disparus, subsiste encore une possible dignité, celle de la cantate, du chant, de l'oratorio, du phrasé simple, fait de mots pour dire les maux, les maux des mots, les mots des maux, enlacés, entrelacés, tissés, pliés et repliés, dépliés, impliqués, dans un geste nécessairement compliqué pour n'être compris et entendu que par ceux qui partagent la même sensibilité aux craquements inaudibles des hommes et des femmes mourant pour rien dans l'insupportable solitude des charniers. » ²³¹

Selon lui, ce texte est un chant poétique fait de mots pour dire les « maux » de ceux qui sont morts sacrifiés et privés de leur dignité. Il est aussi une manière de rendre hommage aux « êtres injustement disparus ».

Dans ce texte pour Jane Birkin, Wajdi Mouawad use une fois de plus de sujets reliés à la politique et à la nécessité d'être humain dans un monde inhumain, il amène le spectateur à se questionner. De plus, le sous-titre de l'œuvre créée évoque un sujet relié à la politique : *discours de guerriers-parole guerrière*.

231 MOUAWAD Wajdi in programme de présentation de la comédie de Clermont-Ferrand du spectacle *La Sentinelle (discours de guerriers-parole guerrière)*, 2010. [en ligne]. Disponible sur ; < <http://www.lacomediodeclermont.com/saison0910/dossierspresse/DossierPresseDiscours.pdf> >. (Page consultée le 10 septembre 2011).

6. « Des communistes » :

On retrouve aussi Wajdi Mouawad, dans le cadre du Festival d'Avignon en 2009, dans un spectacle intitulé : *Communistes Et Compagnons De Route Malakoffiots*.

Ce spectacle rappelant fortement le drame documentaire à la manière d'Erwin Piscator, est construit d'après des entretiens réalisés (à Malakoff en 2007) par le dramaturge québécois avec des militants communistes.

Ce spectacle est né avant tout de la curiosité de Wajdi Mouawad. En effet, c'est en écoutant son ami Pierre Ascaride (le directeur du théâtre de Malakoff) lui raconter à diverses reprises l'histoire de la ville Malakoff (à tendance communiste) que l'artiste québécois a constaté qu'il ne savait pas grand-chose au sujet des militants communistes. C'est son envie de mettre des mots sur cet engagement politique, qui l'a amené à partir à la rencontre de dix-huit communistes et « compagnons de route » du Parti communiste. Il a fait le choix de les interroger chez eux et aussi à un moment crucial de la politique en France, c'est-à-dire entre les deux tours de l'élection présidentielle de 2007.

Au final, ce spectacle est une lecture des témoignages, qui selon le programme du Festival d'Avignon, « (...) entraîne le spectateur au cœur de témoignages émouvants et précieux, de parcours politiques et intellectuels, de vies toutes entières consacrées à défendre une idée de la société. »²³²

B. Ses exigences au sein de la création.

Les exigences de Wajdi Mouawad au sein de ses créations sont assez importantes et ont indéniablement un caractère politique. Le dramaturge québécois est

232 Programme du festival d'Avignon 2009. p.11.

un homme exigeant et il le revendique constamment quitte à se faire des ennemis dans le domaine artistique.

« Je pense à cette phrase de Bukowski²³³: « Quand tu crois que tu es bon, quand on te dit que tu es bon, tu es mort. » Créer, pour moi, c'est découvrir des espaces. Tenter de les organiser, pour les présenter ; pour faire découvrir le point de vue dans le temps, le mien, aujourd'hui, sur un espace précis. L'espace de l'amour, de la mort, de la douleur, de la joie, du mal, de la justice tels que je les ai vécus. »²³⁴

Selon lui, il faut se renouveler sans cesse pour ne jamais stagner, il ne faut jamais être dans l'autosatisfaction sous peine de signer son arrêt de mort, c'est pour cette raison qu'il cite cette phrase de Charles Bukowski : « *Quand tu crois que tu es bon, quand on te dit que tu es bon, tu es mort.* ». Selon Wajdi Mouawad, faire du théâtre est un moyen de faire partager ses expériences et son vécu.

Au sein de la citation suivante, il réaffirme l'idée selon laquelle il ne faut jamais se complaire dans l'autosatisfaction :

« Résister à la tentation de se rassurer. Résister à l'attraction de la satisfaction immobile. Ne pas lier sa vie à la crainte sous le prétexte que vivre exigerait une certaine proximité avec la pénombre. Au contraire. Risquer le risque de la chute pour transmuter tout malheur en joie. »²³⁵

Cet artiste ne se laisse pas influencer par la bonne critique, bien au contraire, il cherche toujours à faire mieux. Son travail doit toujours être un inlassable dépassement de soi, la contemplation et l'autosatisfaction de son propre travail n'existe pas. Il ne cherche pas la perfection car pour lui, elle n'est pas une fin en soi. L'art est un domaine qui impose de prendre des risques, quitte à se mettre en échec. La chute est selon Mouawad, un mal nécessaire, elle est l'unique symbole du renouvellement et de la remise en question.

233 Charles Bukowski est un auteur américain d'origine allemande de romans et de poésie, né en 1920 en Allemagne, mort le 1994 aux États-Unis. Il est souvent connu sous ses pseudonymes divers : Hank, Buk, Henry Chinaski, ce dernier nom étant celui de son alter-ego dans ses nombreux romans autobiographiques.

234 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.81.

235 MOUAWAD Wajdi, in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, *Op.cit.*, p.85.

1. Un refus du théâtre fait en « urgence » :

L'une de ses principales exigences au sein de ses créations théâtrales réside dans le fait de refuser de faire du théâtre en « urgence ». Cet artiste aime prendre son temps quand il s'agit de créer une œuvre, car sous la pression du temps, il refuse catégoriquement de faire un spectacle (à l'heure actuelle).

L'élaboration d'une pièce de théâtre demande de la patience. C'est pour cette raison, qu'il prend le temps de choisir ses comédiens et aussi pour parvenir à les réunir tous ensemble afin de se mettre à parler en groupe du spectacle et des perspectives de chaque intervenant.

« (...) je réfléchis au nombre de comédiens dont je vais avoir besoin et je les contacte. S'ils sont d'accord, nous commençons à travailler tous ensemble avant même que j'aie fini d'écrire le texte. **Nous prenons alors du temps pour discuter et réfléchir au projet.** Pour « Forêts » nous avons organisé une discussion de six semaines. Le temps est la chose la plus importante pour mon travail. Si je n'ai pas les moyens d'en prendre, je préfère ne pas faire de spectacle. Puis, au fur et à mesure du temps, je commence à mieux connaître les comédiens et à distribuer les rôles en fonction de ce que je ressens en eux. » ²³⁶

Le temps est pour lui essentiel et il est souvent « l'ingrédient » nécessaire à toute « bonne » création. Actuellement, prendre son temps dans le domaine du théâtre contemporain est une chose difficile, mais le dramaturge québécois ne fait aucune concession à ce sujet (comme nous avons pu le voir précédemment), contrairement à d'autres artistes.

Parfois, il lui est arrivé d'être victime de manque de temps lors de la création d'un spectacle, ce qui selon lui donne un résultat très décevant. Ainsi, lors de la création de *Rêves* en 2004, Wajdi Mouawad n'a pas eu l'opportunité de travailler comme il le fait habituellement (avec beaucoup de temps) et de ce fait il garde une amère déception du résultat.

236 MOUAWAD Wajdi, *Conversation sur le théâtre avec émotion*, Interview de DUBOIS Laure. Source déjà citée.

2. Carte blanche : refus de « contrôle » sur ses pièces :

Chez Wajdi Mouawad l'utilisation de la « carte blanche » est un point quasi essentiel dans la création de ses spectacles. Pour être plus précis, avoir carte blanche c'est pouvoir prendre toutes les initiatives lors de la création, sans aucun contrôle extérieur, en résumé c'est avoir les pleins pouvoirs lors de la naissance d'une pièce de théâtre.

Dans le cadre de ses créations, c'est surtout l'ultime moyen pour éviter tout contrôle, c'est-à-dire toute censure de son travail. C'est aussi avoir l'opportunité de prendre son temps et ainsi d'avancer à son propre rythme, car comme nous avons pu le voir, il refuse toute création en urgence. Au sein de la citation suivante, il nous donne sa propre définition de cette idée de « carte blanche » :

« Donner carte blanche dans le 93 c'est un peu provocant. C'est une manière invisible de continuer à interroger la notion de bonheur. Comment pourrait-on appeler celui qui reste muet devant une carte blanche qui lui est offerte ? Beaucoup de chagrin empêche la parole. Il faut avaler sa salive. C'est une chose étrange, une carte blanche. Contradictoire. Une carte blanche est un objet obscur. Elle se dresse comme une seconde, immobile, un instantané en miroir d'un état d'esprit. « Qui es-tu en ce moment de ta vie ? » voilà ce que, transformée en question, est une carte blanche. Comment répondre lorsque l'on ne sait plus qui on est ? Tout cela a à voir avec les désirs, les envies, les joies et la fête puisque l'instinct pousse avant tout à l'enfance, à la récréation, à faire ce que l'on ne peut pas faire, parce que le temps passe, parce que ce n'est pas sérieux, parce que « cela ne se fait pas ». Christophe Rauck²³⁷ m'invite donc, d'une manière complice, à venir dans son théâtre et durant deux jours, un week-end, faire son boulot, (me voici esclave, travailleur clandestin, ...), devenir directeur artistique un instant et remplir le théâtre de ce que je n'ose pas faire, comme il y a longtemps, au Liban, dans le village natal, lorsqu'il a fallu mettre à terre une église pour mieux la reconstruire. Ce jour-là, on nous a permis de casser les vitres à coups de pierres. On ne s'est pas fait prier et avec des cris de rage on a tout jeté au sol ! Le Liban aussi c'est un peu le 93 (et inversement, le « un peu ici » pouvant faire l'objet d'un week-end ou d'une thèse de doctorat...). Pour ce week-end qui m'est offert, j'ai eu envie de répondre avec les joies de l'enfance : des histoires, des amis, des animaux, de la musique et de la nourriture... Le reste, nous le garderons comme une obscurité au fond de nous, le chagrin d'un monde effrayé, le temps de quelques rencontres, sérieuses dans leur manque de sérieux... »²³⁸

Avoir carte blanche, selon lui, c'est aussi tout simplement l'opportunité de se faire plaisir en créant selon ses désirs et sans aucune limite. De plus, c'est aussi le

237 Il est le directeur du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, Centre dramatique national.

238 Programme du théâtre Gérard-Philipe, 2007-2008. Document disponible sur : <http://www.theatregerardphilipe.com/old/programme/auteurs.html> >. (Page consultée le 11 juin 2010).

moyen d'amener un peu de « convivialité » dans le principe de création, c'est l'occasion de pouvoir prendre son temps, de faire de belles rencontres et aussi d'échapper au stress quotidien en travaillant dans la bonne humeur (qui est un « axe » de travail essentiel selon Mouawad).

Pour lui, cette idée de « carte blanche » se rattache indéniablement à la notion de bonheur, car elle donne l'occasion de prendre la parole. Yves Desgagnés²³⁹ est l'homme qui lui a fait ouvrir les yeux sur l'importance de cette notion de « carte blanche » et plus précisément de « liberté de création » :

« Yves Desgagnés. Il m'a ouvert les yeux sur la notion de liberté de création. Il m'a appris, dans le vrai sens du terme, ce que le geste même de créer avait de révolutionnaire, de chaotique, d'effervescent et de réfractaire à toute définition. Il m'a fait comprendre que le geste de créer ne peut être circonscrit par aucune règle déjà établie, puisque chaque geste établit à ses propres règles. Cela, il me l'a transmis par la parole. Je crois à ce que l'on me dit. »²⁴⁰

Dans sa façon de créer, la liberté tient une place essentielle, il s'agit ici de parler de la création en comparaison avec l'acte révolutionnaire. Lorsqu'il dirigeait le théâtre de Quat'Sous au Québec, Wajdi Mouawad a même dédié une année entière (2002-2003) à laisser « carte blanche » aux artistes qu'il accueillait au sein de cette structure, afin de donner à d'autres créateurs les mêmes chances qu'il a pu avoir et qu'il exige encore :

« La saison carte blanche 2002-2003 allait dans ce sens : essayer de trouver des solutions de donner plus de liberté à la création. Je suis parti d'un principe simple que j'ai tenté d'appliquer avec chaque artiste invité : faire en sorte que ce soit le Quat'Sous qui se plie aux exigences de l'artiste, et non l'artiste qui soit obligé d'entrer dans le moule de production du Quat'Sous. Insécuriser l'équipe, plutôt que de bâillonner l'artiste. Ma direction artistique, je crois, s'est jouée autour de deux pôles de réflexion : l'ailleurs et la liberté de création de l'artiste. »²⁴¹

Il nous explique là, le principe de « carte blanche » qu'il a mis en place dans la structure de Quat'sous lors de la saison 2002-2003. Il insiste sur le fait que dans le cadre de cette action, c'est le théâtre qui se met au service du créateur et non le contraire. Pour

239 Comédien, auteur et metteur en scène, il est une figure incontournable du théâtre Québécois.

240 MOUAWAD Wajdi, *Conversation sur le théâtre avec émotion*, Interview de DUBOIS Laure. Source déjà citée.

241 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.122.

Mouawad, cet espace de liberté permet à l'artiste de se libérer, car elle lui offre l'opportunité de s'extraire des cadres de travail traditionnels. Une fois de plus, le dramaturge québécois est dans la prise de risque et dans ce cas précisément c'est même de l'ordre de l'engagement. Il met autant en « danger » le théâtre de Quat'Sous que sa place de directeur quand il met en application cette idée.

3. L'argent ne fait pas la qualité d'une création !

En parlant de la création de son spectacle *Littoral*, Wajdi Mouawad précise que « *C'est un vrai miracle, parce que la production a vu le jour avec 8000 \$.* »²⁴² ; malgré la facture très « théâtre du pauvre » et extrêmement dénudé, ce spectacle a pu naître, de ce fait, il est la preuve que l'investissement financier ne fait pas tout :

« Si on m'avait donné dix ou cent fois plus, j'aurais réalisé exactement la même chose: pour moi, c'était fondamental de penser l'espace scénique comme la tête du spectateur. Et cette tête, au début du spectacle, doit être plutôt vierge. Le spectateur ne sait pas ce qu'il vient voir, il ne connaît rien de l'histoire qu'on va lui raconter, ni comment on va la raconter. Et puis, petit à petit, on s'installe dans certains lieux en les décrivant. On joue sur les conventions et ça nous permet de changer rapidement de temps et d'espace, de passer d'un continent à l'autre par exemple. Mais ça nous permet aussi de mettre de l'avant la parole. »

²⁴³

L'artiste québécois affirme et prouve aussi que la valeur et la qualité d'une création n'a rien à voir avec l'argent. Chaque projet demande une participation financière indéniable, mais sa valeur ne se mesure pas à la somme investie, mais plutôt à l'engagement personnel et collectif comme nous avons déjà pu le voir précédemment. Le facteur humain a plus de valeur, selon Wajdi Mouawad.

Selon Jean Duvignaud, un dramaturge ne peut pas « négliger » ou « dédaigner » cet aspect économique de la création théâtrale :

²⁴² *Ibid.*, p.36.

²⁴³ *Ibid.*, p.89.

« Le fait que la représentation dramatique, la reprise d'une pièce ou la création d'une œuvre originale soient commandées par son coût, la valeur commerciale du spectacle résulte évidemment du caractère même de la société marchande. Que l'œuvre d'un dramaturge ne se mesure pas seulement à sa qualité intrinsèque mais d'abord à son estimation financière, voilà qui a, tout à la fois, aidé et gêné la création : aidé, parce que l'apparition d'une clientèle numérique plus puissante que toute celles que l'on avait connues jusque-là permet de lancer des aventures théâtrales qui sont autant de spéculations ; gêné, parce que la spéculation cherche à vendre un produit homogène qui réponde à une attente déjà définie et que le rôle de la création théâtrale (et artistique en général) est de répondre à une interrogation qui n'existe pas encore, d'assouvir un besoin qu'elle doit au préalable créer. On conçoit que, dans ces conditions, le metteur en scène, étant condamné au succès, n'envisage de courir de risques que dans une certaine mesure. » ²⁴⁴

Malgré tout, Wajdi Mouawad est tout à fait conscient de la réalité du marché, même si plus personnellement il ne tend pas à s'en occuper :

« L'art, c'est un tigre à dents de sabre affamé qui rentre tout à coup dans la maison. Essayez seulement de le calmer. De deux choses l'une : soit il vous dévore, soit vous le tuez. Être artiste aujourd'hui, en ce qui me concerne, c'est accepter de se faire dévorer pour devenir, dans le ventre du tigre, le tigre ! En ce sens, tout raisonnement dont le but est de me faire croire que je peux être un tigre à dents de sabre à temps partiel, me semble être une perversité. Perversité liée au discours, au langage, à une valeur de l'argent, au rôle de l'art. Une perversité sur toute la ligne. » ²⁴⁵

Par cette citation Mouawad compare l'art à un tigre à dents de sabre. Par l'usage de la métaphore, il explique que pour pouvoir interagir dans le milieu de l'art, il faut accepter de se faire dévorer afin d'intégrer ce cercle pour agir et créer. La question de l'argent dans le théâtre est selon lui une « perversité ».

C. Son expérience au Théâtre de Quat'Sous .

Wajdi Mouawad explique qu'il est difficile aujourd'hui de remplir une grande salle de spectacle, notamment avec des créations qui ne sont pas « tout public »²⁴⁶, c'est pour cette raison qu'il met souvent en avant l'exemple de la structure de Quat'Sous, car celle-ci possède seulement cent soixante places, de ce fait, ce théâtre apparaît comme un

244 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, *Op.cit.*, p.527.

245 *Ibid.*, p.36.

246 Des créations qui ne sont pas dites « commerciales ».

« laboratoire » :

« Un théâtre de 800 places, il faut être capable de le remplir ! Ça vous empêche presque de créer ce que vous voulez. Sarah Kane ou Ahmed Ghazali, ça ne fait pas courir les foules. Avec 160 places (au théâtre de Quat'Sous), il n'y a pas cette angoisse. C'est pour cette raison, je crois, que le Quat'Sous permet, pour ne pas dire exige, d'être en désaccord avec les directeurs artistiques passés. »²⁴⁷

Pour le dramaturge québécois, le théâtre de Quat'Sous est l'endroit parfait pour créer des spectacles qu'on ne pourrait jamais se permettre ailleurs compte tenu des paramètres de « rentabilité ». Ainsi, cette structure offre la chance à des auteurs de faire connaître leurs œuvres, mais aussi elle permet de présenter au public des pièces « nouvelles ».

Ce qu'il aime, c'est que le théâtre ne se fasse pas dans cette « angoisse » constante de la rentabilité, cet espace est selon lui l'un des rares où l'on peut encore se permettre d'être subversif face à la loi dévorante du marché.

Le Quat'Sous est en quelque sorte un lieu expérimental pour Wajdi Mouawad qui ouvre le champ libre à une plus grande diversité de spectacles :

« Quelle est l'idée sur laquelle repose le Quat'Sous ? La création. Je ne veux pas me mettre à publiciser la création ou encore convaincre les gens de s'abonner. Dans le cadre d'une institution, l'abonnement est un service, rien d'autre. On offre cette possibilité à ceux qui le désirent. Mais ce n'est en aucun cas le but, ou un défi, et ça n'a aucune relation avec la direction artistique. C'est un service offert par le théâtre, ni plus ni moins. Ce n'est pas un privilège. »²⁴⁸

Cet espace fonctionne sur l'unique idée de création, son but n'est pas d'avoir un maximum d'abonnés, comme c'est de plus en plus le cas dans les diverses salles de théâtre. Selon lui, l'abonnement à cette structure n'est pas une nécessité comme c'est souvent le cas dans d'autres salles de spectacle.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.116.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.120.

L'artiste québécois défend un lieu qui semble être un laboratoire de création hermétique aux lois du marché et à la publicité, une sorte de « havre de paix » vierge de toute spéculation dans lequel théâtre et artistes peuvent s'exprimer librement.

II. Le « politique » et l'engagement au-delà de la création théâtrale.

Le « politique » chez Wajdi Mouawad se retrouve bien au-delà de ses créations. Pour lui, le théâtre doit avant tout être un lieu dans lequel l'artiste doit prendre des risques et s'exprimer même en dehors de la scène.

Au sein du *Théâtre Français*²⁴⁹ et *d'aujourd'hui* (cf **Annexe 6** : « Mot de Wajdi Mouawad » page 527) à Montréal dont il est le directeur de 2007 à 2012, c'est bien dans cette idée de prise de risques qu'il oriente son travail de création et de programmation artistique :

« Le Théâtre Français doit être un lieu où on prend le risque de mettre en avant des dialogues auxquels on croit. J'ai invité des artistes qui, depuis longtemps ou depuis peu, ont entamé un dialogue avec leur œuvre et avec leur manière de voir le monde. Plus ce dialogue est pur, intègre, sincère et risqué, plus la rencontre peut être bouleversante, grande et belle. J'avais envie que ma première saison soit justement faite de ces dialogues-là. »²⁵⁰

Par cette citation Wajdi Mouawad souligne l'idée que la création doit se faire dans la prise de risque et il est impératif pour un artiste d'aborder des sujets qui lui tiennent à cœur et dans lesquels il croit réellement. De ce fait, pour l'ouverture de sa première saison au sein du Théâtre Français, il fait le choix d'inviter des intervenants qui partagent les mêmes valeurs que lui, afin qu'un débat puisse plus facilement se créer. La sincérité du dialogue d'un artiste amène forcément un plus grand bouleversement selon lui et c'est bien de ce type de force dont le théâtre a besoin aujourd'hui.

249 Le Théâtre français du Centre national des Arts est fondé en 1969 à Montréal.

250 MOUAWAD Wajdi in article de BRAZEAU Kristina: *Wajdi Mouawad dévoile la saison 2008-2009 du Théâtre français du CNA*, in L'express Ottawa.ca, le 12 mai 2008, [en ligne]. Article disponible: < <http://www.expressottawa.ca/article-i211912-Wajdi-Mouawad-devoile-la-saison-20082009-du-Theatre-francais-du-CNA.html> >. (Page consultée le 18 mai 2008).

La politique dans le théâtre n'est pas uniquement présente au sein des textes, elle se trouve aussi en amont, comme par exemple dans les statuts (dans les objectifs) de sa compagnie Théâtre Ô Parleur, mais aussi dans ses différentes prises de position face à certaines institutions et encore à bien d'autres niveaux, c'est ce que nous verrons dans cette partie portant sur l'engagement de Wajdi Mouawad au-delà de la création théâtrale.

A. Compagnie Ô Parleur : « théâtre de prise de parole ».

Wajdi Mouawad aime qualifier sa compagnie Ô Parleur de « théâtre de prise de parole ». On sait peu de chose sur cette compagnie, cependant le fait de parler de « prise de parole » est fortement connoté politiquement.

« Avec Isabelle (Leblanc), nous allons refonder la compagnie sous le nom Théâtre Ô Parleur. Ayant de grands principes et de petits moyens (...) »²⁵¹

Une fois de plus, il parle de l'aspect financier comme étant un détail sans grande importance, car le manque d'argent n'empêche pas cette compagnie Théâtre Ô Parleur d'avoir de grands principes et c'est ce qui est le plus important pour son créateur, ainsi que pour la cofondatrice Isabelle Leblanc.

C'est au fil du temps que la vocation de ce groupe s'est construit et plus particulièrement au moment de la création de la pièce *Littoral* en 1997 :

« *Littoral*, de plus par son sens, nous a permis, à Isabelle, à Lucie Janvier et moi-même, de définir la vocation de la compagnie Ô Parleur, en l'ancrant définitivement dans un théâtre de prise de parole, d'abord et avant tout. »²⁵²

251 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.81.

252 MOUAWAD Wajdi, (in préface) *Littoral*, *Op.cit.*, p.3.

Au sein de cette citation, il exprime le fait que sa compagnie de théâtre se doit avant toute autre chose d'être dans la prise de parole. Pour le dramaturge québécois, le théâtre est un moyen de communication pour penser tout haut en prenant la parole et sans faire de concessions :

« Risquer. Me mouiller, m'attacher à un point de vue sur le monde. Être taché par l'existence comme un verre de vin tache à jamais la nappe blanche. Prendre des risques « en pensant tout haut » devant les autres. »²⁵³

En créant cette compagnie, Wajdi Mouawad est conscient de la prise de risque et en fait même son « cheval de bataille ». Il s'agit pour lui, de se mouiller ou comme il le dit d'être taché par l'existence comme un verre de vin tache à jamais une nappe blanche. Le dramaturge québécois affirme qu'au sein d'un spectacle, il est nécessaire de « taper fort » de marquer les esprits par un spectacle puissant. Car le théâtre selon lui, est un lieu où l'on se doit d'exprimer ses idées devant le public, pour donner la possibilité à celui-ci de réfléchir et de peut-être lui donner envie à son tour de prendre la parole devant « l'assemblée ». C'est une manière pour lui de prendre des risques, en exprimant ses idées « *Me mouiller, m'attacher à un point de vue sur le monde* ». La définition que Wajdi Mouawad donne de la compagnie Ô parleur profère indéniablement à celle-ci une dimension politique, au niveau de la prise de risque indispensable, mais aussi dans cette fonction de prise de parole que toute compagnie de théâtre ne revendique pas avec autant de véhémence.

B. Présentation de Manifeste au CNA.

Wajdi Mouawad aime faire de chaque occasion un événement. Ainsi, à chaque fois que le dramaturge ouvre la saison d'un théâtre ou lorsqu'il est invité dans une structure (le festival d'Avignon par exemple), il aime faire parler de lui et créer la manifestation que personne n'oubliera.

253 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op.cit., p.15.

Ainsi, en 2008, l'artiste québécois ouvre la saison du CNA²⁵⁴ sous le thème du « *Manifeste !* » :

« OTTAWA, 15 SEPTEMBRE 2008 - Ce n'est pas un hasard si la première saison du Théâtre français conçue par Wajdi Mouawad s'ouvre, le 24 septembre 2008, avec *Manifeste!*, un événement unique qui, de façon virulente et festive, fait résonner d'importants manifestes d'hier et d'aujourd'hui. L'objectif : démontrer avec urgence, poing levé, projections vidéo et musique live à l'appui, que la prise de parole est loi dans un théâtre. »²⁵⁵

Ce manifeste comme il le nomme, avait pour objectif de réunir le plus grand nombre d'artistes porteurs d'un « manifeste d'aujourd'hui », c'est-à-dire d'idée portant le théâtre (et l'art de manière générale) vers cette indispensable prise de parole. Au sein de la citation précédente, on constate que ce manifeste avait indéniablement une connotation politique au vu des termes que l'auteur utilise : « démontrer avec urgence »; « la prise de parole est loi »; « de façon virulente »; « poing levé ».

Ce manifeste se présentait sous forme de représentations théâtrales axées sur la prise de parole, mais aussi de tables rondes ouvrant le débat sur divers sujets comme par exemple : « *Le pouvoir a-t-il eu raison sur la contestation ?* » ; « *En guerre, les artistes ?* »; mais aussi des projections de vidéos, des chorégraphies et enfin une exposition permanente d'une cinquantaine d'affiches militantes (très provocantes) qui illustrent les manifestes et mouvements sociaux qui ont animé les quarante dernières années.

À l'origine, cet événement n'est rien d'autre qu'une présentation de programme de la saison 2008-2009 du CNA, mais elle s'est finalement transformée en sorte de festival avec une multitude de moyens d'expression.

Une autre chose importante à souligner concernant cette manifestation artistique, c'est la totale gratuité de tous les événements, un bon moyen d'ancrer définitivement ce

254 Centre National des Arts à Ottawa.

255 Article : *Wajdi Mouawad présente «Manifeste!», événement multidisciplinaire au Centre national des Arts d'Ottawa*, PatWhite.com, [en ligne]. Article disponible sur: <http://wajdimouawad.nac-cna.ca/IMG/pdf/Communique_Manifeste_.pdf>. (Page consulté le 30 juin 2009).

Manifeste ! dans le monde du théâtre et plus généralement ici de l'art politique. Une action avec un message politique et qui ouvre le débat entre artistes, mais aussi avec le spectateur.

C. Un esprit de « rébellion » face à certaines institutions.

Wajdi Mouawad possède indéniablement un esprit de rébellion face à certaines institutions, mais plus particulièrement face à la définition que l'on donne en règle générale à celles-ci.

Il considère le théâtre (au Québec notamment) comme une institution et non comme une organisation, mais dans les faits c'est le contraire qui est mis en place comme il l'explique dans la citation suivante :

« Qu'une institution n'est pas une organisation. La grande différence entre une institution et une organisation, c'est qu'une institution est fondée sur une idée, dont le but ne consiste pas à avoir le plus de gens possible qui y adhèrent, contrairement à une organisation. »²⁵⁶

C'est ainsi que Mouawad définit les institutions, c'est-à-dire en opposition avec les organisations. Pour l'artiste québécois, une institution ne force pas les « gens » à y adhérer contrairement à une organisation dont le but premier est de réunir autour d'elle le maximum de personnes.

Globalement nous pouvons dire qu'il y a plus de liberté dans une institution, du fait de l'absence de la dimension d'adhésion et ainsi une dimension commerciale moindre.

« Quelle est l'idée sur laquelle repose le Quat'Sous ? La création. Je ne veux pas me mettre à publiciser la création ou encore convaincre les gens de s'abonner. Dans le cadre d'une

256 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.119.

institution, l'abonnement est un service, rien d'autre. On offre cette possibilité à ceux qui le désirent. Mais ce n'est en aucun cas le but, ou un défi, et ça n'a aucune relation avec la direction artistique. C'est un service offert par le théâtre, ni plus ni moins. Ce n'est pas un privilège. »²⁵⁷

Dans cette citation, il nous explique qu'en règle générale, le théâtre n'est plus une institution, alors qu'à la base c'est son rôle majeur. À cause des abonnements, peu à peu les salles de spectacles perdent leur rôle d'institutions, pour devenir des organisations à but lucratif.

Mouawad n'aime pas les « institutions » et plus précisément celles qui n'en respectent pas les principes mêmes, c'est-à-dire celles qui les transforment en « organisations » déguisées. Ainsi, par sa définition il dénonce le caractère et l'orientation trop commerciaux de la plupart des théâtres à l'heure actuelle.

1. Refus d'un Molière :

En mai 2005, le dramaturge québécois refuse le Molière du « meilleur auteur francophone vivant » afin de manifester son mécontentement au sujet de l'indifférence de certains directeurs de théâtre en France à l'égard de la création et plus particulièrement de l'écriture contemporaine.

Il faut préciser que depuis la création de ce prix (celui du « meilleur auteur francophone vivant »), c'était la première fois qu'un auteur québécois était récompensé ; il a aussi été le premier à refuser cet « honneur » ou du moins cette distinction :

« Je suis très mal à l'aise avec ce genre d'événements conçus par et pour les gens de théâtre. Il y a quelque chose de trop renfermé là-dedans. Je ne pose aucun jugement, mais cela ne signifie rien pour moi. Je ne crois pas du tout que Littoral soit « le meilleur texte francophone », ni que je sois le « meilleur auteur francophone vivant ». Ces récompenses changent le regard des autres sur soi. C'est probablement déstabilisant pour l'écriture. Et

257 *Ibid.*, p.120.

puis, je refuse aussi de participer aux Masques, l'équivalent québécois des Molières. Il aurait été malvenu que j'accepte une récompense française. »²⁵⁸

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad explique qu'il ne cautionne pas ce genre de récompense, car il n'aime pas la notion de classement, de plus il n'apprécie pas la compétition qui selon lui n'a pas lieu d'être dans le monde de la culture. Il considère que ce genre de récompense place le théâtre en lieu clos, comme il le dit : « (...) *conçu par et pour les gens de théâtre*. »²⁵⁹. Dans son travail, il prône une plus grande ouverture, de ce fait il a des difficultés à concevoir « positivement » ce type de cérémonies et encore plus de mal à accepter un prix venant d'un cercle souvent fermé pour la plupart des gens.

Ainsi, le dramaturge québécois décide de faire de ce refus une sorte de « symbole » pour dénoncer l'attitude des théâtres Français (mais aussi des autres dans le monde) et plus précisément de ses directeurs qui ne prennent pas « soin » de lire les textes de nouveaux auteurs contemporains. Mouawad les accuse même de jeter les pièces de théâtre à la poubelle sans prendre le temps de les lire. Il affirme aussi que beaucoup de directeurs de théâtres en France ne font pas de la découverte de nouveaux auteurs une priorité et de ce fait laissent « mourir » le texte contemporain au profit de « valeurs sûres ». Il critique aussi les structures qui ne possèdent pas de comité de lecture, c'est ce qu'il explique au sein de la citation suivante :

« Pour que ce prix ne soit pas perdu totalement, je désire en faire un tout petit symbole pour tous ces textes que les auteurs envoient dans les théâtres et que la plupart des directeurs ne lisent jamais, (...) pour tous ces textes perdus auxquels les théâtres n'ont même pas retourné un accusé de réception, pour tous ces théâtres qui n'ont même pas la décence d'avoir un comité de lecture, pour tous ces appels placés par les auteurs auxquels on ne répond jamais. »²⁶⁰

Le refus de ce Molière est indéniablement un acte « politique », dans le sens où

258 MOUAWAD Wajdi in article de BOUCHET Raphaële, *Wajdi Mouawad : « Non je ne suis pas le meilleur auteur vivant! »*, in LE COURRIER, avril 2006. [en ligne]. Article disponible sur: <<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=41387>>. (Page consultée le 7 janvier 2008).

259 *Idem*.

260 MOUAWAD Wajdi, *Conversation sur le théâtre avec émotion*, Interview de DUBOIS Laure. Source déjà citée.

ce geste est motivé par de profondes revendications (mais aussi de grandes convictions) qui ont une réelle portée politique, du moins dans le monde du spectacle. En dénonçant les pratiques « indécentes », ou du moins méprisantes envers les nouveaux auteurs de théâtre en France, il prend le risque du « boycott » et refuse de suivre « le sens de la marche ».

Son acte n'a pas fait l'unanimité dans le monde du spectacle et aussi de la presse, notamment en ce qui concerne le journal *Le Figaro* qui a fortement condamné l'attitude du dramaturge québécois. Le quotidien français a dénoncé les « formules embarrassées » de l'artiste, mais aussi ses approximations sur ces théâtres qui seraient sans comité de lecture et enfin au sujet de ces directeurs qui jettent les manuscrits de nouveaux auteurs. Bref, « un méchant couac » a asséné *Le Figaro*.

Mouawad déclarera ensuite que ce refus n'était en rien une contestation, non pas pour atténuer le scandale autour de cet « événement », mais plutôt pour souligner ses convictions personnelles :

« Je ne suis pas à l'aise avec l'idée de recevoir un prix pour avoir été mis en compétition avec d'autres artistes. C'est là une position tout à fait personnelle, qui correspond le plus honnêtement possible à mes valeurs et à ma façon d'aimer le théâtre. Ce n'est en rien une contestation. »²⁶¹

Le dramaturge explique au sein de cette citation qu'il n'aime pas l'idée de recevoir un prix, car il ne cautionne pas la notion de compétition.

Malgré ses déclarations plus ou moins en contradiction, son refus possède indéniablement une force politique, aussi bien dans le geste que dans le discours. À sa manière, c'est un acte fort dans le monde du théâtre.

261 MOUAWAD Wajdi, Interview de PROULX Mélissa, *Rencontre avec Wajdi Mouawad*, in VOIR MONTREAL, en mai 2008, [en ligne]. Interview disponible sur: <http://www.voir.ca/blogs/popculture_gatineau/archive/2008/05/01/rencontre-avec-wajdi-mouawad.aspx>. (page consultée le 10 mai 2008).

2. Critique des « commanditaires » : L'exemple de *Don Quichotte* :

En 1999, le dramaturge déclenche une vaste polémique au Canada autour de la fonction des commanditaires dans les théâtres québécois.

À ce sujet, il écrit un texte provocateur publié dans le programme du TNM²⁶² à l'occasion de la reprise de son adaptation de *Don Quichotte*. Dans un court « pamphlet », il expose son indignation à l'égard de la présence des commanditaires sur les scènes québécoises (et plus précisément au TNM) :

« Comment parler du rêve, lorsque ce rêve-là allait être commandité par des compagnies d'assurances et des banques et des compagnies de télécommunications qui jamais au grand jamais accepteraient d'assurer ou d'ouvrir un compte à un type comme Don Quichotte... »
263

Le dramaturge met en exergue les contradictions qui existent entre les commanditaires et l'idéal que pouvait avoir le personnage de *Don Quichotte*. Il affirme que l'écart entre les deux est inacceptable et même scandaleux.

De ce fait, il se met à fantasmer de « souiller » les commanditaires pour qu'ils reprennent leur argent et retournent là où ils devraient être, c'est-à-dire ailleurs que dans des théâtres ou n'importe quel lieu dévolu à la culture :

« (...) balancer allègrement pisser et merde aux visages des pétasses argentées, des connards assurés et des gros tas cellularisés qui s'imaginent que le théâtre, dans un pays si monstrueusement en paix, doit être un lieu de divertissement !!! »²⁶⁴

Pour Mouawad le théâtre n'est pas un lieu de divertissement commandité par les « gens » qui n'ont que de l'argent et pas d'idées. De plus, par l'expression « *si monstrueusement en paix* », il critique une politique globale du Québec qui se considère hermétique aux problèmes venant de l'extérieur (comme par exemple la guerre mais

262 Théâtre du Nouveau Monde (à Montréal) .

263 *Idem*.

264 MOUAWAD Wajdi, interview par BOULANGER Luc, *Quand les hommes vivront d'amour*. Interview déjà cité.

aussi la violence d'une manière plus générale). Pour lui, le fait de vivre dans un pays en paix ne doit pas obliger les spectateurs à se contenter d'œuvres « mièvres » et de pur divertissement. Une pièce de théâtre doit selon lui être à l'image de la violence du monde.

Les différents propos de Mouawad face aux commanditaires lui ont valu dans la presse québécoise d'être traité à plusieurs reprises de « manichéen et fanatique ». Ainsi, c'est la preuve que le dramaturge québécois, par ses diverses prises de paroles, ne fait pas toujours l'unanimité dans le monde du spectacle et de la presse.

Mais le plus important, c'est que par ses propos, Wajdi Mouawad a ouvert la brèche d'un large débat sur la fonction ambiguë des commanditaires dans le monde de l'art en général :

« Pour François Colbert, il faut se poser des questions avant, et non après que le phénomène ne nous gagne. « Quand on a parlé de commanditaires dans le milieu des arts au Québec, il y a 25 ans, les gens étaient outrés que l'on associe de grandes entreprises à un concert ou une pièce de théâtre. On avait peur de devoir orienter le contenu pour plaire au commanditaire; ou encore, on craignait l'autocensure, pour garder un bon contact avec l'annonceur. Mais regardez aujourd'hui: c'est devenu chose courante. Quand certains artistes sont mécontents, ils le disent: ce qu'a fait le metteur en scène Wajdi Mouawad en 1999, lors de la présentation de *Don Quichotte*, alors qu'il dénonçait l'omniprésence de la commandite au théâtre. » Frédéric Beigbeder fait la même analyse. Mais pour lui, les artistes ont le devoir de dire non à la « marchandisation » du monde. « Parce que cette marchandisation est non seulement en train de le détruire, mais également en passe de supprimer leur liberté d'expression. Nous devons défendre plus ardemment les valeurs qui fondent notre démocratie. Non, tout n'est pas à vendre: les écrivains ont le devoir de REFUSER cette idéologie du commerce. » Pour Beigbeder, c'est irrévocable: « La littérature n'est pas à vendre, la liberté non plus. J'ai le droit de dire que Bulgari est une marque immonde de bijoux pour ploucs enrichis. » »²⁶⁵

Ce débat ouvert par Wajdi Mouawad au Québec est aujourd'hui encore plus d'actualité et ceci dans tous les domaines et aussi dans tous les pays, car même en France, ce débat est très largement ouvert notamment par le biais de l'écrivain Frédéric Beigbeder dans son roman *99 francs*²⁶⁶. Au sein de cet ouvrage, cet auteur français

265 NAVARRO Pascale, *La publicité envahit la littérature - Les liaisons dangereuses -*, in VOIR MONTREAL, septembre 2001, [en ligne]. Article disponible sur : <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=17752>. (page consultée le 10 mai 2008).

266 Ouvrage publié en 2000.

dénonce le cynisme des publicitaires et de la publicité elle-même.

De ce fait Mouawad ouvre indirectement une réflexion contemporaine sur la « marchandisation du monde » et pas uniquement au Québec ou dans le monde « fermé » du théâtre.

3. « Leader » d'un mouvement « anti-commanditaire » au Québec malgré lui :

Avant de voir en quoi Wajdi Mouawad peut être considéré comme le leader d'un mouvement « anti-commanditaire », il est important de préciser qu'il est un meneur bien malgré lui, car il refuse catégoriquement ce terme, n'en appréciant pas la connotation (car trop connoté politique et appartenant aussi au monde des affaires) :

« Les mots sont des objets radioactifs, et les utiliser finit par influencer notre esprit. En ce sens, j'ai toujours senti que le mot « leader » appartenait au monde des affaires, de la politique. C'est un mot auquel je ne voudrais surtout pas être associé. J'ai une impression intérieure beaucoup plus égarée, beaucoup plus incertaine et beaucoup plus fragile. Je parlerais davantage d'aventurier, de chercheur, et d'artisan. »²⁶⁷

Il associe le mot « leader » au monde des affaires et aussi au domaine de la politique, ce qui le détourne d'autant plus de ce qualificatif. Bien malgré lui, Mouawad est devenu le chef de file d'un mouvement anti-commanditaire dans le monde du théâtre.

Aujourd'hui, quand il s'agit de dénoncer ou même plus simplement de débattre sur le rôle des commanditaires, le scandale de Wajdi Mouawad dans le programme du TNM²⁶⁸ lors de la présentation de *Don Quichotte* est toujours « porté » en exemple, car

267 MOUAWAD Wajdi, article de SAINT-PIERRE Christian, *Le leader malgré lui*, sur le École nationale de théâtre du Canada, 2005, [en ligne]. Article disponible sur :

< http://www.ent-nts.qc.ca/magazine/m02/m02p03_fr.htm >. (Page consultée le 9 février 2008).

268 Théâtre du Nouveau Monde.

ses déclarations ont fait beaucoup de bruit et énormément agité les esprits.

4. Critique de la publicité dans les théâtres québécois :

Précédemment nous avons vu que Mouawad ne tolère pas la présence des commanditaires au sein des théâtres, mais il dénonce aussi l'apparition des publicités au TNM (Théâtre du Nouveau Monde) à Montréal :

« Si le mot que j'avais écrit dans le programme du TNM pour dénoncer la place des enseignes publicitaires avait été un mot « très bien », doux et mesuré, faisant la part des choses, croyez-vous que l'on en aurait autant parlé ? Cela dit, ce texte n'était pas calculé. La colère peut apporter une possibilité de remettre les choses en question. Il y a certainement d'autres manières, mais dans des situations comme celles-là, on n'a pas envie de mentir sur ce que l'on est. L'étonnement s'inscrit parfois dans la colère. Chez moi, du moins, il s'y inscrit souvent. »²⁶⁹

Il explique qu'il use de la violence pour parler de la présence de la publicité dans les théâtres afin de provoquer un électrochoc, et dans ce cas précisément c'est une violence qu'il revendique. Mouawad ajoute ceci sur ses prises de position au Théâtre du Nouveau Monde :

« « (...) avec le Théâtre du Nouveau Monde, où j'exprimais mes réserves et c'est le moins que l'on puisse dire...- au sujet des pancartes publicitaires placées dans l'aire de jeu avant les représentations. »²⁷⁰

Selon lui, une pancarte publicitaire n'a rien à faire dans un théâtre et encore moins dans l'aire de jeu des acteurs. Elle ne doit jamais être présente dans le domaine culturel et encore moins lorsqu'elle perturbe l'espace de jeu des comédiens et qu'elle détourne le regard du spectateur de la création artistique. Cependant il ajoute, mais en parlant de celle-ci hors des scènes de théâtre :

269 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.25.
270 *Ibid.*, p.119.

« (...) lorsqu'une journée de tournage pour une publicité vous rapporte presque autant qu'un mois et demi de représentations au théâtre. La fracture est aussitôt très déprimante. Encore plus lorsqu'un ministre de la Culture passe après pour vanter les mérites du théâtre québécois qui brille à travers le monde. Le hurlement du désespoir n'est plus très loin. » ²⁷¹

Il explique que la publicité l'écœure quotidiennement, car celle-ci est une tentation pour les comédiens, car elle rapporte beaucoup plus que de travailler sur une scène de théâtre. Il dénonce ce déséquilibre qui existe, mais aussi l'attitude hypocrite du Ministre de la Culture qui à côté de cela vante les mérites du théâtre québécois tout en le laissant mourir au profit de la réclame.

Cette critique de la publicité au sein des théâtres au Québec amène Wajdi Mouawad à dénoncer le fait que l'art dramatique est devenu aujourd'hui ou du moins est en train de devenir un pur produit de consommation parmi tant d'autres et c'est de là que vient l'écœurement de l'artiste québécois.

5. L'administration comme facteur de mort de la création :

Selon Wajdi Mouawad, l'administration est un frein à la création artistique, car l'organisation de celle-ci est telle qu'elle fait perdre du temps aux créateurs et aussi en décourage un certain nombre. L'administration ne sait pas vraiment prendre en compte les exigences propres que peut avoir un artiste. C'est bien ainsi qu'il parle de celle-ci au cours d'un entretien avec le sociologue Jean-François Côté :

« Nous sommes des participants. Très peu d'entre nous sont des engagés. Nous participons au fonctionnement de la mécanique qui va assurer notre survie. C'est comme si nous étions tous des directeurs artistiques de nos vies mais sans espace pour faire de l'artistique proprement dit, puisque sans cesse aliénés à organiser la machine pour administrer. Le temps que dévore cette administration de la vie est si énorme qu'il reste très peu de temps pour l'artistique. » ²⁷²

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² *Ibid.*, p.33.

Mouawad regrette que le temps gâché pour administrer ne soit pas plutôt utilisé pour créer. De plus, il affirme aussi que c'est à cause de cet aspect administratif chronophage et trop complexe que de nombreux artistes se contentent d'être uniquement des « participants » en opposition à « actant » même si ce terme n'est pas précisé dans cette citation. Selon lui, l'administratif enlève une part considérable à l'artistique.

6. Mouawad le défenseur des « Intellectuels » :

Le peuple canadien ne fait pas toujours la part belle aux intellectuels, c'est l'une des raisons qui amène Wajdi Mouawad à prendre leur défense, quitte à être agaçant voir même insultant envers ses « congénères ».

Ce dramaturge considère que les intellectuels sont l'avenir du théâtre (et du monde), car ils ne sont pas des négociateurs comme certains artistes, ce sont des penseurs avant tout, des « récalcitrants », c'est ainsi que Mouawad aime les nommer.

« Cesser de faire de l'économie, se remettre à faire de la politique. Faire des spectacles qui énervent ! En d'autres termes ? Donner les théâtres aux récalcitrants, aux criss d'intellectuels. Au Québec, ils sont légion : Olivier Choinière, Christian Lapointe, Denis Marleau, Évelyne de la Chenelière, Marie Brassard, Gabriel Arcand... Ils ne vous le diront pas, ils diront même : « Moi ? JAMAIS !!! » Mais ce sont des estis d'intellectuels ! Ils se promènent avec un couteau dans la poche ou un gone ! Ils ont tous un libraire traumatisé à leur actif ! Ils ne collectionnent pas ! Ce sont des macaques et ils sont l'avenir du théâtre. Pour 100 ans. C'est eux. Ils sont sublimes ! »²⁷³

Il nous explique au sein de cette citation qu'il faut faire de la politique plutôt que de faire de l'économie. Aujourd'hui, il est nécessaire de créer des spectacles qui énervent et c'est pour cette raison qu'il faut donner plus de pouvoir aux intellectuels, car ce sont les seuls capables d'agiter encore les esprits.

273 MOUAWAD Wajdi, « Les estis d'intellectuels », in *Le Devoir*, mercredi 17 novembre 2010, p.9.

Le dramaturge québécois admire ces personnes qui selon lui sont l'avenir du théâtre, car ce sont des penseurs, mais aussi des provocateurs. Il insiste aussi sur le fait que ces artistes n'assument pas cette position d'intellectuel et de ce fait il souligne leur caractère humble.

D. Critique de la presse (au sens large) .

Wajdi Mouawad critique les médias au sens large, il dénonce l'influence qu'ils peuvent avoir sur le monde, mais aussi leur attitude d'un point de vue plus global et notamment cette notion de cynisme qu'il isole lorsqu'il parle d'eux.

Cependant, cette critique des médias dans le cas de Mouawad est quand même à double tranchant et assez ambiguë. En effet, il utilise particulièrement les médias pour faire parler de lui et de ses spectacles. Il les critique tout en les utilisant de manière particulièrement forte.

Il est au Canada, la personnalité du monde du théâtre qui fait le plus usage de la presse, par exemple il écrit très fréquemment des missives (souvent assassines) dans *Le Devoir*²⁷⁴ qui est un journal gratuit distribué notamment à Montréal.

Il participe aussi à des émissions de télévision et de radio à travers le monde. D'une manière générale, c'est une personnalité très présente sur la scène médiatique de son pays et même au-delà (en France notamment avec une forte participation à des émissions radio).

²⁷⁴ *Le Devoir* est un quotidien d'information publié à Montréal, au Québec. Il a été fondé le 10 janvier 1910 par Henri Bourassa. Sa devise est « Fais ce que dois ».

1. Le cynisme des médias :

Au-delà de dénoncer le monde de la critique théâtrale, Wajdi Mouawad va beaucoup plus loin dans ce domaine et n'hésite pas à s'attaquer au monde des médias au sens large. Il axe principalement sa réflexion sur leur cynisme :

« Malgré le fait que la grande majorité d'entre nous vivons avec une angoisse que l'on ne parvient pas à relier à quelque chose de précis, ceux qui ont la parole, dans les médias, et à travers les médias, s'expriment, pour la plupart, avec un cynisme terrible. Pourtant les gens sont angoissés. Pourquoi répondre à l'angoisse par le cynisme ? »²⁷⁵

Le dramaturge critique ici le rôle des médias qui exercent une forte « pression » sur les gens, il dénonce leur cynisme et leur façon de prendre arbitrairement la parole et de laisser penser que seul leur discours est juste.

Mouawad considère que ceux qui ont la parole dans les médias véhiculent aux spectateurs une angoisse encore plus grande en usant constamment de cynisme. Selon le dramaturge, ils sont insensibles à l'angoisse déjà quasi permanente des individus.

2. Critique de la critique (les chroniqueurs du monde théâtrale) :

Wajdi Mouawad n'aime pas les institutions comme nous avons pu le voir précédemment et plus particulièrement le monde de la critique théâtrale, quitte à se mettre les chroniqueurs du « monde » du spectacle à dos.

Il n'hésite pas à parler d'eux dans des termes peu élogieux, en les comparant notamment à des curés qui abusent sans scrupule de la naïveté des « gens » :

« Les curés. Les chroniqueurs ont aujourd'hui remplacé les curés. Tout comme il existait

275 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.19.

une régularité dans la messe, de telle sorte que, au moment attendu par tous, le curé faisait son homélie pour dire aux gens quoi et comment penser, il existe aujourd'hui des chroniqueurs qui, dans tel journal le jeudi et dans tel autre le mardi et dans tel autre encore le vendredi, écrivent leur chronique – vite car ils sont aguerris à cette tâche – pour nous dire de quoi nous devons rire et nous moquer. (...) Le Québec est encore embourbé dans le clérical et ceux qui l'embourbent sont souvent précisément ceux qui pensent l'en avoir sorti. » ²⁷⁶

Il affiche très clairement sa méfiance, voire son mépris envers les chroniqueurs qui au Québec font en quelque sorte « la pluie et le beau temps ». Wajdi Mouawad n'aime pas que la critique dise aux spectateurs quoi penser. Il utilise un vocabulaire lié au domaine religieux comme par exemple : « curés » ; « messe » ; « homélie » ; « clérical ». Au Québec l'usage de terme religieux est courant notamment dans les blasphèmes.

Cette prise de position face au monde de la chronique est indéniablement politique et plus particulièrement au Québec où la critique tient une place très importante dans le choix des spectateurs.

Par ses nombreuses déclarations contre les chroniqueurs québécois, Mouawad prend le risque de se mettre à dos les membres de cette profession, ce qui ne semble pas l'effrayer au vu du vocabulaire qu'il utilise pour parler d'eux.

3. Dénonciation de la consommation culturelle :

Wajdi Mouawad critique souvent la marchandisation du culturel. Ainsi, au sein d'une lettre qui n'a pas fait l'unanimité au Canada, il s'en prend violemment à ce qu'il nomme avec ironie : les estis d'intellectuels (cf **Annexe 7** : « Théâtre - Les estis d'intellectuels » page 529). Par cette missive, il remet en question la manière de consommer de la culture et plus précisément des livres.

²⁷⁶ *Ibid.*, p 21.

« estis » est une interjection québécoise, c'est une déformation phonétique de « hostie » qui signifie « putain ». Donc, le titre de la lettre de Wajdi Mouawad peut se traduire par : « Les putains d'intellectuels ».

« Il existe aussi une autre attitude, tout aussi courante, c'est celle du collectionneur. Celui-là sévit secrètement, sans que l'on puisse le repérer, dans tous les supermarchés de livres (Renaud-Bray, Provigo, Carrefour, Ikea et Archambault). Il a chez lui, ce collectionneur, bien rangés par ordre alphabétique, tous les auteurs qu'il faut avoir : Apollinaire et tous les A, Baudelaire et tous les B, Camus et tous les C, Duras et tous les D, Echenoz et tous les E... » ²⁷⁷

Il remet en cause la réelle volonté de se cultiver de certains lecteurs, ceux qu'il nomme « les collectionneurs ». Il compare aussi des grandes chaînes de librairies canadiennes comme Renaud-Bray à Ikea qui est une célèbre enseigne connue pour vendre des meubles en kit et non des livres. Il se moque sans aucune retenue de ce type de personne plus acheteur que lecteur.

« Celui-là, le collectionneur, en est (si l'on veut une lecture psychanalytique du phénomène) encore au stade anal. Il garde sa crotte. Elle est à lui. C'est sa crotte! Il la collectionne, il l'astique, l'époussette, et la range sur les étagères de sa bibliothèque. Lire importe peu du moment que toutes les cases sont remplies, du moment qu'il a chez lui, alignés, dans son foyer, les auteurs que Pivot lui a dit qu'il fallait avoir parce que ce sont les 1001 auteurs qu'il faut avoir chez soi. » ²⁷⁸

Selon lui, ce type de lecteur (le collectionneur) consomme sans réellement s'intéresser à la culture, selon Mouawad c'est « un super obéissant ». Ensuite, il se moque aussi du libraire, du « vrai » (comme il le nomme), pas du simple vendeur de « supermarché du livre ». Il l'accuse en quelque sorte d'être une personne de mauvaise foi qui est capable de vous faire acheter un livre que vous n'aimerez pas juste parce qu'il peut avoir un a priori sur vous.

Wajdi Mouawad critique aussi les livres que tout le monde a lu, les best-sellers, selon lui ce type d'ouvrage répond à une dictature.

277 MOUAWAD Wajdi, « Les estis d'intellectuels ». Source déjà citée.

278 *Idem*.

« Échapper à la dictature du bruit. La dictature du « tout avoir lu » creuse nos tombes, achat après achat. Lire ne signifie pas: lire tout. Il est possible de ne lire, toute sa vie durant, qu'un seul livre. Mais alors on le lit ! (...) La seule façon d'échapper à l'obéissance c'est la désobéissance et, parfois, mourir avant l'écriture du prochain best-seller reste le meilleur moyen pour ne pas avoir à le subir. »²⁷⁹

Par cette missive, quitte à choquer son auditoire, il souhaite que les lecteurs se remettent en question sur leur manière de consommer et notamment quand il s'agit de culturel. À son avis, l'achat d'un livre ne doit pas être un acte anodin parce que ce n'est pas un « objet » comme un autre. Il ne faut pas répondre à la dictature du best-seller, selon lui il faut désobéir à cette loi du marché.

Par son écriture, il donne à cette notion de consommation culturelle un caractère très politique. Au sein de ce texte, il fait usage d'un ton sarcastique, en effet il tourne en dérision de lecteur « collectionneur » qui selon lui est encore « au stade anal » en ajoutant au sujet du livre qu'il possède : « C'est sa crotte ! ».

4. Remise en cause de la nouvelle industrie du théâtre :

Le dramaturge québécois, comme nous l'avons déjà vu précédemment, se révolte fréquemment contre la publicité et la marchandisation de la culture qui est au cœur du processus de mondialisation libérale. Globalement, il dénonce aussi le fait que le théâtre devienne en quelque sorte une industrie et il aime prendre la parole à ce sujet et se révolter contre cette tendance mercantile dont l'art est l'objet.

« Les « artistes », transformés en préposés à l'industrie culturelle, font rayonner ladite culture aux quatre coins du monde... le coin étant précisément l'unique place où il leur est permis de rayonner. Cadenassé par les ententes syndicales signées entre chaque corps de métiers, le théâtre au Québec est passé, en 20 ans, de l'art de créer avec peu à celui d'administrer avec encore moins. »²⁸⁰

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ *Idem.*

Au sein de cette citation, le dramaturge québécois nous explique que l'artiste, à force de devoir faire de l'administratif est devenu un préposé à l'industrie culturelle, c'est-à-dire un employé et non plus un créatif. Selon lui, le théâtre en vingt ans a perdu sa capacité de création au profit de l'administratif. Chez Mouawad, le culturel est une question sensible, il refuse le formatage que « l'industrie » de l'art impose.

E. Les « déclarations » de « guerre » de Wajdi Mouawad pour défendre le théâtre.

Wajdi Mouawad dans un certain nombre de ses déclarations est à la limite de la déclaration de guerre, c'est d'ailleurs en écrivant un texte intitulé « Nous sommes en guerre » qu'il avait décidé d'ouvrir la saison 2008-2009 du théâtre Français CNA²⁸¹.

Mais cet exemple n'est pas le seul à citer. Ici, nous reviendrons sur cette déclaration, « Nous sommes en guerre », mais aussi sur son combat contre les « ghettos » francophones, et enfin nous finirons par parler de la lettre provocatrice et accusatrice qu'il a écrit à la Ministre de la Communication au Québec.

1. « Nous sommes en guerre ! » : lutte pour la survie du théâtre :

« *Nous sommes en guerre* », ce sont les quatre mots que Wajdi Mouawad a choisi d'arborer lors de la présentation de la saison 2008-2009 du Théâtre Français du CNA au Canada.

Cette phrase choc est en fait (selon lui) un moyen pour provoquer un

281 Centre National des Arts, à Ottawa.

« électrochoc » sur le public afin de l'inciter à ne plus être passif et à se rendre maître de son destin, du moins de ses choix :

« C'est une invitation à entendre que nous sommes des êtres actifs, nous ne sommes pas des êtres passifs. On peut changer nos vies. Ce n'est pas vrai que l'on ne peut rien faire. « Tout n'est pas perdu ». Ça aurait pu être aussi ça la phrase. On peut vivre autrement qu'en vivant replié sur soi. C'est une invitation à la rencontre, mais pour ça on sait combien il faut se battre parce que le monde qui nous entoure nous convainc que le matériel donne le bonheur, que le privé doit être la chose la plus importante, que ce qui est loin est dangereux. C'est un appel à l'éveil. Je sais que le mot « guerre » est un mot complexe, mais en même temps, c'est ça les artistes. Ce sont des êtres dangereux. On ne sait pas à quoi s'attendre avec eux et c'est ça qui est beau. »²⁸²

Il invite le public québécois à ne pas se replier sur lui-même et ainsi à faire preuve d'une plus grande ouverture sur le reste du monde. Il souhaite faire passer le message que rien n'est perdu et qu'il faut encore s'accrocher. Il souligne aussi l'idée que le matériel n'est pas nécessairement une source de bonheur, bien au contraire. Il invite les spectateurs à ouvrir les yeux sur ce qu'est le vrai bonheur. Wajdi Mouawad ajoute aussi sur cette idée d'être en guerre :

« Ce que j'avais envie de vous dire aussi c'est quand vous venez au théâtre, essayez de ne pas vous rassurer. Essayer d'avoir peur. Parce que l'artiste quand il a créé le spectacle a eu très peur. Je vous dis ça pour vous dire que moi je ne chercherai pas à vous rassurer... »²⁸³

Le dramaturge québécois explique au public qu'aller au théâtre doit être une prise de risque, cela ne doit pas être un acte « banal » parmi tant d'autres. L'artiste lui aussi lors de la création du spectacle a fait le choix de cette mise en danger, alors le spectateur doit en faire autant. Selon Wajdi Mouawad, il faut se rendre au théâtre en ayant peur et il faut impérativement chercher et affronter cette crainte.

Ces quelques mots : « *Nous sommes en guerre* », sont aussi un moyen de débattre et surtout de rediscuter la pertinence de la guerre que le Canada mène en Afghanistan. Cet artiste ouvre en réalité une discussion beaucoup plus globale sur les choix politiques de sa société.

282 *Idem*.

283 MOUAWAD Wajdi, in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, *Op.cit.*, p.36.

« Je crois que ce mouvement-là d'être en guerre est une chose importante à dire parce que les gens se sentent impuissants. J'ai envie de dire aux gens qu'ils sont actifs dans leur vie ; ils ne sont pas passifs. C'est une invitation à l'éveil, pas une invitation à aller taper sur qui que ce soit. »²⁸⁴

Cette formule : « *Nous sommes en guerre* » est une manière, une envie, un besoin de lutter contre la passivité du public (au sens large), c'est une invitation à réfléchir, pour mener « à l'éveil »... C'est une phrase qu'il ne faut pas prendre au premier degré comme l'auteur nous l'explique à la fin de cette dernière citation, en effet cette formule n'est pas un appel à la violence physique.

Il n'hésite pas à jouer avec le mot « guerre », pour montrer qu'il n'est pas un artiste passif et qu'il a une réelle envie de provoquer. Au sein de la citation suivante, il nous explique que certaines affiches auront une position stratégique, de plus, il rappelle aussi qu'il n'a pas fait tout seul le choix de cette formule provocatrice et guerrière :

« Ce sera sur des affiches, ça fait face au parlement... On m'a d'abord dit que cette phrase ne passerait pas. On a discuté, je trouve ça normal. Les gens ont exprimé leurs inquiétudes, il y en a eu dans tous les sens, il y avait cette peur aussi que ça effraie les gens. »²⁸⁵

Il explique que la décision de choisir cette phrase est totalement réfléchie, il souligne aussi le fait que cette formule a été soumise à de nombreuses discussions. Au sein de cette citation, il nous explique qu'un autre détail l'intéresse du point de vue de cette déclaration, c'est le fait qu'elle va être sur les affiches du CNA et que certaines seront en face du Parlement, une ultime provocation qui ne laisse pas indifférent l'artiste québécois.

284 MOUAWAD Wajdi , in article de LAROCHELLE Claudia, *Wajdi Mouawad : Avoir peur, un bon signe*, Le journal de Montréal, mai 2008 , [en ligne]. Article disponible sur :

< <http://rplfrance.org/index.php?content=talents/080503wmouawad.Php> >.

(Page consultée le 10 janvier 2009).

285 MOUAWAD Wajdi, article de LAROCHELLE Claudia: *Mouawad en guerre contre l'impuissance*, in CANOE.CA, le 30 mars 2008, [en ligne]. Article disponible sur:

< <http://fr.canoe.ca/divertissement/arts-scene/nouvelles/2008/04/30/5429266-jdm.html> >.

Page consultée le 10 mai 2008).

2. Mouawad, en guerre contre le « ghetto » des théâtres francophones :

Aujourd'hui dans le monde du théâtre, le sujet de la Francophonie est très « orageux ». Depuis le 19 mars 2007, un manifeste intitulé « *Pour une littérature-monde en français* » (cf **Annexe 8** : « Manifeste pour une « littérature-monde » » page 533), a jeté « un pavé dans la mare » du monde du spectacle et de la littérature.

Seul deux dramaturges ont accepté de signer ce manifeste : Koffi Kwahulé²⁸⁶ et Wajdi Mouawad. Ce manifeste explique que la notion de francophonie qui est un concept issu des périodes coloniales et post-coloniales, doit enfin évoluer.

Cependant, ce sentiment n'est pas partagé par tout le monde, c'est le cas de Marie-Agnès Sevestre la directrice des Francophonies²⁸⁷ (de Limoges), qui trouve le concept de « littérature-monde » « opportuniste » et « un peu dépassé » par rapport à celui, « beaucoup plus fécond », de « tout-monde ».

Cette prise de position de Wajdi Mouawad est une fois de plus une preuve de son engagement et même d'une prise de position fortement politique.

« Être enfermés dans le ghetto des auteurs francophones n'est plus supportable. Pendant des années, quand on allait voir les directeurs de théâtre, ils nous renvoyaient au TILF (Théâtre international de langue française, devenu le Tarmac de La Villette) ou à Limoges... Il y avait les auteurs qui écrivaient en français, et ceux qui écrivaient en francophone, qui devaient rester dans leurs petites cases. (...) Ces questions, pour moi renvoient quand même à une conception politique de la langue française : une vision de la « pureté » de cette langue issue du XVII^e siècle, quand le français a été nettoyé, épuré, pour devenir la langue de la Cour. La réflexion sur le « métissage » des langues avancée me paraît importante, même si elle n'est pas totalement nouvelle. »²⁸⁸

Ici, Mouawad explique que selon lui le terme Francophonie est beaucoup trop connoté et qu'il est en quelque sorte un jugement de valeur. L'usage de ce terme revient à dire que l'écriture des écrivains qui ne vivent pas en France est « différente », et c'est

²⁸⁶ Dramaturge ivoirien.

²⁸⁷ Festival qui est le premier à avoir donné en France sa « chance » à Wajdi Mouawad.

²⁸⁸ Article de DARGE Fabienne, *Les lignes de la francophonie bougent et suscitent un débat*, in LE MONDE, 08 octobre 2007, p.12.

pour le dramaturge québécois quelque chose d'inacceptable. Aujourd'hui, selon lui il faut avancer et accepter que les langues soient « métissées », d'ailleurs il souhaite que le débat s'ouvre en direction de cette idée.

En signant ce manifeste, le dramaturge québécois affirme qu'il ne veut plus entendre ce mot « Francophone » qui selon lui « ghettoïse » les auteurs.

3. Lettre à la Ministre de la Communication :

En réaction à ce que Wajdi Mouawad considère comme un manque d'implication de Madame la Ministre de la Communication au Québec, il fait le choix de lui envoyer une lettre qu'il a rendue publique (cf **Annexe 1** : « *Le torse de Cassandra* » page 514).

Cette missive est née du fait que la Ministre de la Communication ne soit pas venue se présenter lors du cinquantième anniversaire du Théâtre de Quat'Sous, Wajdi Mouawad ainsi que les autres membres de cette structure se disent consternés par cette défection.

À cause de cette absence, il se pose une multitude de questions et n'hésite pas à en faire part à la Ministre :

« Vous dites vouloir améliorer les conditions de vie des artistes. Bien. Mais qu'est-ce que c'est, un artiste ? Croyez-vous que tout le monde puisse être un artiste ? Qu'est-ce que la création ? Qu'est-ce que le divertissement ? Qu'est-ce que le risque ? Que signifie « industrie culturelle » ? Que signifie être libéral ? Où êtes-vous ? Mme la ministre, êtes-vous une ministre ? Êtes-vous là ? »²⁸⁹

289 MOUAWAD Wajdi, *Le torse de Cassandra, Lettre à Mme la ministre de la Culture et des Communications*, in *Le devoir*, Le jeudi 03 février 2005, (en ligne]. Lettre disponible sur : < <http://www.ledevoir.com/2005/02/03/73960.html> >. (Page consultée le 11 mai 2010).

Mouawad laisse en suspens une multitude de questions, dont la plupart sont assez provocantes comme « *Mme la ministre, êtes-vous une ministre ?* ». Mais surtout celles qui touchent au domaine de l'art et à son caractère commercial : « *Que signifie « industrie culturelle ? » ; « Que signifie être libéral ?* ». Par cet enchaînement de questions, il met en évidence l'illégitimité de la ministre à traiter des questions culturelles, ainsi pour commencer, il lui demande tout simplement de définir le mot artiste.

Ensuite, il aborde aussi le sujet de la difficulté que les théâtres institutionnels rencontrent actuellement pour survivre. Il parle des structures qui sont reconnues comme essentielles à la vie artistique par la société, un théâtre d'État qui a un statut professionnel.

« (...) les théâtres institutionnels sont aux prises avec des difficultés qui les font se jeter les uns sur les autres, laissés à eux-mêmes, que le mode de production au complet est pris dans une tourmente le faisant créer spectacle après spectacle dans une frénésie assoiffée qui a tout l'air d'un signe de disparition, on se demande bien ce que, vous, vous pensez. »²⁹⁰

Dans ce passage de la lettre, Wajdi Mouawad dénonce la mise en concurrence des théâtres institutionnels. Il leurs reproche principalement de permettre uniquement aux spectacles qui sont rentables de survivre, c'est par exemple le cas des comédies musicales (du privé) et de la télévision.

Tout au long de cette lettre adressée à Madame la Ministre de la Communication, l'artiste ne « mâche » pas ses mots et n'hésite pas à l'attaquer directement sur ses convictions politiques. Il critique ouvertement l'appartenance politique (Parti libéral) de la Ministre de la Communication et de la Culture :

« Il fait partie de votre programme. Le Québec, selon la philosophie du Parti libéral, n'a pas les moyens de s'offrir des activités déficitaires, quelles qu'elles soient. La culture ne fera pas exception. »²⁹¹

290 *Idem.*

291 *Idem.*

À travers cette missive, il montre son côté révolté, il utilise des mots violents et des expressions violentes, comme par exemple : « consternation » ; « la férocité de votre apolitique culturelle » ; « désabusé » ; « Votre absence était si bruyante dans son silence » ; « Craigniez-vous » ; « industrie culturelle » ; « L'effondrement » ; « vautours dévorant les cadavres » ; « la danse agonise » ; « lugubres » ; « pris dans une tourmente » ; « signe de disparition » ; « amputation, annulation, exécution » ; « Cet échec est désiré » ; « de les abattre ».

Par cette lettre ouverte à la Ministre, Wajdi Mouawad réaffirme une fois de plus son rôle contestataire et engagé dans le monde culturel canadien.

III. L'art de se mettre tout le monde à dos.

Depuis de nombreuses années, Mouawad semble parfois s'amuser de cette image d'artiste rebelle qui a le don de se mettre un grand nombre de gens à dos. Il joue très souvent la carte du scandale comme nous avons pu le voir précédemment, notamment en se mettant à dos les commanditaires, mais aussi des personnalités du monde politique comme par exemple la Ministre de la Culture au Québec. Pour autant, il ne revendique pas son appartenance au théâtre politique.

Ainsi au sein de cette partie, nous verrons de quelle manière il agit pour se rendre parfois impopulaire et créer des vagues de scandales sans précédent dans le domaine artistique canadien et même plus. Nous passerons en revue les réactions de ses concitoyens canadiens, des féministes (et femmes en général), mais aussi de ses homologues.

A. Mouawad en porte-à-faux avec les Canadiens.

À de très nombreuses reprises Wajdi Mouawad a critiqué ouvertement le peuple canadien. Malgré ses nombreux « coups de gueule » voire même des insultes envers ses concitoyens, il reste incontestablement un artiste populaire au Canada, considéré parfois comme une sorte « d'Obama » du théâtre.

Cependant à force de jouer trop régulièrement la carte de la provocation, le dramaturge n'a actuellement pas que des amis. En effet, une partie de ses confrères (cf **Annexe 9** : « Wajdi Mouawad et le principe d'infailibilité » page 539) commence à se

lasser de ses nombreuses frasques et il en est de même pour une partie de son public.

1. Le scandale du calendrier du CNA... « le kitsch nous mange » :

Le calendrier présentant la programmation de la saison 2010-2011 du Théâtre Français et Centre national des arts d'Ottawa (CNA) (cf **Annexe 10** : « Calendrier du Théâtre Français » page 541) a fait particulièrement de bruit au sein de la communauté canadienne.

Les avis très divergents du public ont provoqué un raz-de-marée médiatique dans le monde culturel canadien, dont Wajdi Mouawad est le seul responsable. Ce calendrier a pour titre « *le kitsch nous mange* », le cœur du scandale n'est pas dans le texte, mais plutôt (essentiellement) dans les images de ce « fameux » programme.

Ce qui a choqué le peuple Canadien, c'est le cynisme des images choisies par le dramaturge québécois, pour présenter la saison du CNA, mais aussi certaines citations. Par exemple, le peuple a été choqué de trouver dans ce calendrier une citation d'Adolf Hitler extraite de *Mein Kampf* qui est la suivante : « *Quiconque veut gagner la masse doit connaître la clé qui ouvre la porte de son cœur.* » ²⁹². En soit, cette citation n'a pas grand-chose de choquant, cependant le fait de citer Hitler au sein de ce calendrier a fait scandale.

Les œuvres que l'on trouve au sein de ce calendrier ont aussi fait parler d'elles, elles sont de l'artiste Diana Thorneycroft²⁹³, qui présente des photographies de figurines (en plastique) mises en scène visant à promouvoir la thématique du Théâtre Français : « *Le kitsch qui nous mange* ».

292 Calendrier du CNA, 2010-2011, *Le kitsch nous mange*, p.24. Calendrier disponible sur: <http://www4.nac-cna.ca/fr/theatre/francais/1011/pdf/programme1011_prix_avant_30avril.pdf>. (Page consultée le 11 juin 2011).

293 Artiste plasticienne canadienne.

Il s'agit d'images le plus souvent provocatrices qui posent un regard critique sur les symboles (et clichés) canadiens, comme par exemple le hockey sur glace, la pêche, les promenades en forêt, la vie de famille, les « gentils » bûcherons...

Ce programme plutôt provocateur prend le contre-pied de l'image « carte postale » du Canada et c'est justement ce point qui fait scandale. Ce calendrier dérange, car il pointe avec humour le « kitsch » qui se dégage parfois des clichés canadiens.

L'image du hockeyeur qui est le plus grand symbole national (populaire) de ce pays, revient à diverses reprises. La plupart des illustrations présentent Wayne Gretzky, un célèbre hockeyeur canadien dans d'étranges situations. Par exemple sur la couverture du calendrier, sur fond d'un paisible paysage canadien, il est attaché à un arbre et se fait dévorer par des lions en plastique, comme nous pouvons le voir sur l'image suivante :



294

Les Canadiens n'ont pas aimé que Wajdi Mouawad joue de la sorte avec les symboles du Canada. Les situations ridicules ou du moins cocasses dans lesquelles se retrouvent les personnages ont beaucoup déplu au public du CNA, mais pas seulement. Beaucoup ne voient aucun intérêt à entacher de la sorte l'image du pays.

Certaines vignettes ont fait encore plus de scandale que d'autres, comme c'est le cas de l'image suivante qui montre des enfants qui se sont arrachés la langue en la collant sur un mât en métal au bout duquel flotte le drapeau canadien. Cette image est pour beaucoup l'une des plus scandaleuse, car elle touche directement les enfants, ainsi que le symbole de pays, c'est-à-dire son drapeau.



295

Mouawad par le biais de ce calendrier joue avec les clichés que l'on peut avoir sur le Canada quitte à aller très loin dans la provocation.

Ainsi, sur d'autres illustrations nous pouvons voir par exemple des images avec des allusions pédophiles, mais aussi des enfants pendus aux branches d'un arbre, un ours maître nageur, etc. Globalement ce calendrier est un « bric-à-brac » de clichés canadiens mis bout à bout, tournés au ridicule avec humour.

295 *Ibid.*, p.10.

Une autre image retient particulièrement notre attention, c'est celle représentant un bûcheron canadien en train d'abattre un totem indien avec une tronçonneuse. Cette dernière image a fait elle aussi grand bruit dans l'auditoire, car elle touche à un symbole très fort qui est celui du rapport des Canadiens avec le peuple indien.

Cette vignette touche directement à la vie politique du pays, c'est pour cette raison que cette image a beaucoup marqué les esprits. La relation avec le peuple indien est aussi un tabou dans la société québécoise, c'est l'une des raisons qui rend cette vignette si provocante :



296

Cependant, toutes les vignettes ne touchent pas aussi violemment l'image et les tabous des Canadiens. Certaines beaucoup plus légères, jouent plus sur la carte de l'humour, comme c'est le cas de celle du crash du père Noël pour illustrer le mois de décembre :

296 *Ibid.*, p.24.



297

Ainsi, cette image de crash du traîneau du père Noël n'a aucune dimension politique, mais parvient quand même à choquer le peuple canadien qui considère que l'argent de leurs impôts est très mal utilisé.

Selon Mouawad, les critiques émises par certains abonnés ou citoyens ne sont qu'une « tempête dans un verre d'eau ». Il soutient que le contenu de sa programmation vise avant tout à inviter les citoyens à réfléchir et à réagir. Pour le dramaturge québécois, ce calendrier n'est pas un pur produit de provocation, bien au contraire c'est un outil de réflexion, de remise en question essentiel, selon lui il s'agit de parler de la notion de kitsch.

« S'il n'y a pas de discussions entre un citoyen et une institution, ça ne vaut pas la peine. Je crois que, pour ma part, je fais vraiment une grande différence entre création et décoration. Je n'ai pas envie de faire une affiche ou un programme qui va être juste une décoration qu'on met dans un salon. J'ai envie de faire une œuvre qui nous requestionne tous d'une certaine manière »²⁹⁸

297 *Ibid.*, p.22.

298 MOUAWAD Wajdi, *Le kitsch nous mange*, in Blogue du CNA. Document disponible sur: <<http://blogue.nac-cna.ca/2010/03/le-kitsch-nous-mange/>>. (Page consultée le 12 janvier 2011).

Dans cette citation, Wajdi Mouawad souligne l'idée que pour lui l'art ne doit pas se contenter d'être « joli », car le spectateur ne doit pas seulement être contemplatif. Par cette définition de l'art, le dramaturge québécois se rapproche des conceptions du sociologue Jean Duvignaud au sujet de l'art :

« Pour Duvignaud [...], l'art est avant tout agitation culturelle, aujourd'hui plus que jamais. Il est renversement des structures sclérosées, il est bouleversement, il est revendicatif et combatif, il est en mouvement, il existe. »²⁹⁹

D'un point de vue artistique, Mouawad affirme sa volonté de provoquer afin de faire réfléchir et réagir le public, quitte à le choquer au passage. Selon lui, il faut sortir de cette idée convenue que l'art doit être un pur divertissement et un simple objet de contemplation ou de « décoration ». Le dramaturge québécois ajoute sans aucune retenue que les citoyens qui n'aiment pas le calendrier du CNA n'ont qu'à le jeter tout simplement à la poubelle. « *Je ne suis pas là pour satisfaire le désir de calme des gens, je suis là pour leur proposer des discussions qui sont à la hauteur du monde dans lequel nous vivons* »³⁰⁰

Concernant ce calendrier, Mouawad est soutenu par Guy Warin adjoint à la direction artistique du Théâtre Français du CNA. Selon lui, ce programme n'a rien d'une simple provocation, il faut juste y voir une mise en images de la notion de kitsch, c'est justement ce qu'il explique au sein de cette citation extraite de son blog :

« Ça y est, direz-vous, le Théâtre français nous parlera maintenant de pacotille, de kétainerie et de mauvais goût, ce « mauvais goût » dont célébrait le cher Rimbaud — celui à qui l'on doit le fameux slogan « il faut être absolument moderne » — dans son illustre recueil *Une saison en enfer* : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres d'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Eh bien non, ce type de kitsch est plutôt inoffensif, innocent, voire drôle et souvent plaisant. Pas trop risqué, pas très dangereux, et pas très stimulant pour animer une saison de

299 TARRAB Gilbert. Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, P.U.F., 1967. In: *L'Homme et la société*, N. 6, 1967. pp. 197-199. Source du document :

< http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1967_num_6_1_1089 >. (Page consultée le 10 septembre 2012).

300 WARIN Guy, réaction sur: *Le kitsch nous mange*, in Blogue du CNA. [en ligne]. Document disponible sur: <<http://blogue.nac-cna.ca/2010/03/le-kitsch-nous-mange/>>. (Page consultée le 12 janvier 2011).

théâtre et un blogue. C'est plutôt de séductions et de puissances dévorantes du kitsch, d'illusions de beauté et de manipulation de la pensée qu'il sera question dans ce blogue que j'aurai le bonheur d'animer au second degré, à travers une série de billets sur l'esprit kitsch de notre sacrée époque ! »³⁰¹

Malgré un grand nombre d'explications venant de Mouawad et de la part du théâtre français, ce calendrier a provoqué une grande polémique, car bon nombre de Canadiens considèrent que celui-ci est seulement insultant et provocant. Pourtant par ce calendrier, Mouawad souhaitait ouvrir un débat sur la notion de kitch en s'appuyant sur la définition de Milan Kundera³⁰² qui dans son ouvrage intitulé *L'Insoutenable Légèreté de l'Être*, considère cette notion comme étant de l'ordre de ce qu'il nomme la dictature du cœur. Cet auteur considère aussi le kitch comme étant une arme de propagande servant avant tout les régimes totalitaires. Il est aussi selon Kundera, le symbole de la légèreté, de l'artificiel et de la manipulation des masses.

Sur cette action du calendrier, Wajdi Mouawad est loin d'avoir fait l'unanimité, en s'attaquant aux symboles du Canada par le biais de l'humour, il semble sur cette action s'orienter vers un théâtre politique, c'est-à-dire un art qui interroge les consciences des spectateurs.

2. La controverse québécoise ?

Depuis un entretien du dramaturge sur France Culture dans l'émission *A voix nue*, animée par Catherine Pont-Humbert, il est considéré comme un anti-Québécois ou plus communément appelé « un mange-Québécois ».

Une partie des Québécois se sentent réduits et caricaturés par les propos tenus par Wajdi Mouawad lors de cette émission radiophonique. Durant cet entretien, il parle du choc qu'il a eu lorsqu'il est arrivé au Québec et du fait qu'il s'est senti rejeté, car il

301 *Idem*.

302 Écrivain français originaire de Tchécoslovaquie.

parlait mieux français que la plupart de ses camarades d'école. Il insiste sur le fait qu'il s'est fait exclure par les autres, car il portait des lunettes et qu'il était premier de la classe. Wajdi Mouawad considère que les habitants du Québec sont des émotifs qui rejettent en « bloc » les intellectuels, il ajoute aussi qu'ils parlent mal. Au sein de la citation suivante, il ajoute que ses compatriotes n'aiment pas réfléchir et qu'ils n'apprécient pas ceux qui le font :

« Toutes ces idées qui semblent dire que réfléchir et faire état par des mots de sa réflexion est une chose qui appartient aux prétentieux, aux Français, à ceux qui se prennent pour d'autres, c'est enculer les mouches (...). »³⁰³

Il explique ici que les Québécois voient les Français comme des prétentieux, car ils aiment réfléchir. Dans tout cet entretien, il fait de grosses généralités sur le peuple québécois, mais aussi sur les Français qu'il utilise comme point de comparaison. Il dépeint une image « ignoble » de ses compatriotes, de plus, il les accuse tout simplement de refuser de penser, comme il le dit au sein de la citation suivante :

« Voilà, vous rentrez dans une épicerie, vous dites : « Lait. » Ça suffit, le type vous donne du lait. Et voilà. Et c'est bon. On va pas dire : « Bonjour monsieur, j'aimerais bien avoir du lait » - à quoi ça sert ? Et l'autre qui vous tend le lait, il vous dit : « Une piasse. » Donc, c'est du troc. Je lui donne un mot, qui est « lait » ; il me rend un mot, qui est une « piasse », enfin, un dollar. Et voilà. On va quand même pas s'emmerder plus loin que ça, quoi. »³⁰⁴

Il reproche au peuple canadien de détester les mots, il les accuse aussi de mal parler et de ne faire aucun effort pour que cela s'améliore. Selon le dramaturge québécois, dans leur vie quotidienne les Canadiens ne cherchent pas à avoir des conversations élaborées et sont même à la limite de l'impolitesse. Ce coup de gueule anti-québécois n'est pas le seul de la carrière de Mouawad. En effet, dans de nombreuses lettres qu'il écrit dans *Le devoir* notamment, il fait souvent référence à ce manque de culture venant du peuple canadien. Il se moque aussi ouvertement de leur manière de consommer tout particulièrement dans le domaine culturel.

303 LAGACE Patrick, *Le Québec selon Wajdi Mouawad*, LA PRESSE.CA, 05 juillet 2011, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/patrick-lagace/201107/05/01-4415033-le-quebec-selon-wajdi-mouawad.php> >. (Page consultée le 10 janvier 2012).

304 *Idem*.

B. Ses prises de position dans la vie politique canadienne.

Les prises de position de Mouawad dans la vie politique et culturelle canadienne sont assez fréquentes et donnent souvent lieu à des polémiques. Ainsi, il n'hésite pas à donner clairement sa position au sujet du Front de Libération du Québec, ce qui ne fait pas toujours l'unanimité. De plus, par le biais d'une lettre ouverte, il s'en prend violemment au Premier Ministre de son pays.

1. Controverse autour du manifeste du Front de Libération du Québec (FLQ³⁰⁵) :

Au Québec, le contenu de ce texte du Front de Libération du Québec³⁰⁶ (cf **Annexe 11** : « Manifeste du FLQ » page 544) est loin de faire l'unanimité et plus précisément au niveau des dirigeants politiques. Lors de sessions de discussions très houleuses au sujet du manifeste, Wajdi Mouawad est intervenu à son tour dans le débat sur la lecture de ce texte lors d'un événement artistique (Moulin à paroles) qui s'est déroulé les 12 et 13 septembre 2009 au Québec.

Il faut rappeler que le Front de libération du Québec (FLQ) fondé en 1963, était un groupe secret révolutionnaire prônant avant tout l'indépendance du Québec, qui selon ses partisans était nécessaire à la survie et au développement de la nation québécoise. Certaines branches du FLQ sont responsables d'actions terroristes (plus de deux cents) et aussi de l'assassinat du vice-premier ministre du Québec Pierre Laporte.

Selon le dramaturge, les politiciens qui ont associé la lecture du manifeste à une apologie de la haine et du terrorisme sont dans l'erreur. Lors d'une interview pour

305 Front de Libération du Québec.

306 Le manifeste du FLQ est entré dans l'histoire après avoir été lu à la télévision de Radio-Canada, le 8 octobre 1970. Sa lecture avait été autorisée par le gouvernement en guise de concession au groupe terroriste, dans le but d'obtenir la libération du diplomate britannique James Richard Cross.

l'émission de Christiane Charette³⁰⁷, Wajdi Mouawad a rappelé que le manifeste du FLQ (Front de Libération du Québec) a été lu l'année dernière à Ottawa au Centre national des Arts, sans soulever une seule controverse.

Même si le mouvement du Front de Libération du Québec fait partie de l'Histoire, certains Canadiens préféreraient l'oublier définitivement. Pour beaucoup de citoyens, la lecture de ce Manifeste revient à faire l'apologie des actes terroristes, contrairement à Wajdi Mouawad qui prend la défense de cette action culturelle.

2. Lettre à Stephen Harper :

En 2008, Mouawad décide d'écrire une lettre au Premier Ministre (cf **Annexe 12** : « Lettre à Stephen Harper - La rive miroir » page 550), afin de lui faire part de son mécontentement au sujet de la suppression de subventions fédérales dans le domaine artistique, mais aussi culturel.

Il donne son opinion à Stephen Harper Premier Ministre du Canada, à qui il se permet même d'écrire une lettre (publique) pour lui exprimer le fond de sa pensée. Dans un premier temps, en tant que fonctionnaire de l'État tout comme le Premier Ministre, Mouawad fait le choix de s'adresser à Harper comme à un collègue de travail. Il demande ouvertement au Ministre de s'entourer de personnes compréhensives (et compétentes) et surtout qui connaissent véritablement les besoins du domaine culturel.

Pour commencer, Wajdi Mouawad lui fait remarquer qu'il n'accorde pas assez d'attention à la dimension symbolique contenue dans chaque chose. Il donne un exemple au Premier Ministre des interprétations qui peuvent être faites d'un geste, si celui-ci est mal expliqué à la base. Ainsi, il lui reproche notamment son absence lors de l'ouverture des jeux Olympiques en Chine.

³⁰⁷ Animatrice de radio et de télévision québécoise.

« Elle peut signifier qu'il désire poser le Canada comme un État appuyant les revendications du Tibet. Ou encore elle s'apparente à un signe de protestation contre la manière avec laquelle les droits de l'homme sont considérés par Pékin. Si ce premier ministre s'obstine à n'évoquer qu'un calendrier chargé pour expliquer son absence, qu'il le veuille ou non, celle-ci aura une portée symbolique qui engage tout le pays. Le sens symbolique d'un geste public primera toujours sa raison technique. »³⁰⁸

Il aborde aussi le sujet des coupes budgétaires des subventions destinées au domaine du culturel. Il rappelle aussi à Stephen Harper qu'il ne faut pas négliger l'influence (essentiellement de la nuisance) des artistes ainsi que des intellectuels concernant les résultats d'une élection politique.

« Un geste budgétaire, insistez-vous, mais qui provoque une onde de choc ressentie par le milieu artistique — à tort ou à raison, cela reste à voir — comme une expression de votre mépris à son égard. La confusion avec laquelle vos ministres ont tenté de justifier ces compressions et leur refus de rendre publics les rapports des programmes annulés n'ont fait que confirmer la portée symbolique de ce mépris. Vous venez de déclarer la guerre aux artistes.

(...) aucun gouvernement, en méprisant les artistes, n'a été en mesure de se relever. Aucun. Les ignorer, les soudoyer, les récupérer, les acheter, les censurer, les tuer, les envoyer dans des camps, les emprisonner, les surveiller, les détester, oui, mais les mépriser, non. Cela équivaut à briser un pacte étrange, scellé depuis longtemps, entre art et politique.

Art et politique s'haïssent et s'envient, s'attirent et se détestent depuis toujours, et c'est dans cette dynamique que bien des idées politiques naissent, dans cette dynamique que, parfois, des chefs-d'œuvre voient le jour. Or, votre politique culturelle ne provoque qu'une profonde consternation. Ni haine, ni détestation, ni envie, ni attirance: rien qu'un abasourdissement devant le vide accablant qui anime cette politique. Ce vide entre vous et les artistes, d'un point de vue symbolique, signifie que votre gouvernement, le temps qu'il durera, ne verra naître ni idée politique, ni chefs-d'œuvre, tant vous ne semblez pas croire à la valeur de ce que vous méprisez.

Même s'ils sont marginaux et négligeables sur le plan politique, il ne faut jamais sous-estimer les intellectuels, sous-estimer les artistes; sous-estimer leur capacité à vous nuire.

C'est plein de gens incompréhensibles, mais doués de parole. Ils ont de la voix. Ils savent écrire, peindre, danser, sculpter, chanter, et ils ne vous lâcheront pas. Démocratiquement parlant, ils veulent l'anéantissement de votre politique. Ils ne s'épuiseront pas. »³⁰⁹

Wajdi Mouawad met en garde Harper concernant le devenir de sa future campagne politique. Le dramaturge québécois explique au Premier Ministre qu'il devrait se méfier des artistes qui pourraient bien collectivement s'opposer à lui pour lui faire perdre les élections. Par la suite, il menace clairement le Ministre en lui promettant de

308 MOUAWAD Wajdi, *Lettre ouverte à Stephen Harper*, le 09 novembre 2008, [en ligne]. Lettre disponible sur: < <http://fannyardente.wordpress.com/2008/09/11/wajdi-mouawad/>>. (Page consultée le 17 septembre 2010).

309 *Idem*.

lui rendre la vie impossible (avec ses compères artistes) tant qu'il ne revient pas sur sa décision de diminuer les budgets alloués aux arts.

« (...) à l'intérieur de chaque mot, il y aura une étincelle enragée, ranimée, et c'est précisément l'addition de ces petits instants de feu qui formera le grain de sable dont vous ne pourrez pas vous débarrasser. Cela ne se calmera pas, la pression ne diminuera pas. » ³¹⁰

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad insiste sur le fait qu'il ne compte pas facilement abandonner. Enfin, il termine sa lettre en rappelant au Ministre les liens étroits qui unissent et à la fois divisent les politiciens et les artistes.

« Nous avons beaucoup de choses en commun, mais un artiste, contrairement à l'homme politique, n'a rien à perdre, car ce n'est pas lui qui fait les lois; et si c'est le premier ministre qui change le monde, l'artiste, lui, il le fait voir. » ³¹¹

Au sein de cette citation, Mouawad rappelle au Ministre que l'art et la politique se sont toujours côtoyés. Il explique que l'artiste se doit de montrer une vision du monde alors que le politicien le change, notamment par les lois.

Au sein de cette missive, il utilise encore l'expression « *Déclaration de guerre* ». Il est important de souligner que le dramaturge québécois parle aussi du lien fort qui existe entre l'art et la politique, ce qui est rare venant de lui :

« Bien des politiciens, depuis cinquante ans, mettent tout en œuvre pour dépolitiser l'art, lui ôter sa portée symbolique. Ils tentent l'impossible pour délier ce lien qui rattache l'art à la politique. Ils réussissent presque ! » ³¹²

Cette citation est l'une des rares au sein de laquelle Mouawad affirme qu'il est impossible de détacher l'art de la politique, malgré les différentes tentatives des politiciens depuis environ cinquante ans. Il ajoute ensuite :

« Monsieur le premier ministre, nous sommes voisins. Nous travaillons chacun d'un côté de la rue. Seul le Monument aux morts nous sépare et c'est juste, puisque art et politique ont

310 *Idem.*

311 *Idem.*

312 *Idem.*

toujours été le miroir l'un de l'autre, chacun sur une rive, se mirant dans l'autre, séparés par ce fleuve où la vie et la mort sont pesés à chaque instant. »³¹³

Il nous explique que le but de l'artiste est de montrer la société telle que les politiciens la construisent, c'est-à-dire un monde « unidimensionnel », comme Mouawad l'écrit au début de sa lettre. Par le biais de cette lettre parfois un peu familière dans certains passages, le dramaturge menace en quelque sorte le Premier Ministre.

C. La polémique Bertrand Cantat.

Au Canada, mais pas uniquement, la présence de Bertrand Cantat sur scène lors de la présentation de la trilogie *Des femmes* (textes de Sophocle) en 2011 a créé une vague de polémiques sans précédent. C'est ce que nous allons voir au sein des parties suivantes.

1. Bertrand Cantat Persona non grata :

La « fameuse » polémique « Cantat » commence par l'annonce en avril 2011 de la participation du musicien Bertrand Cantat en tant que compositeur et acteur (tenant le rôle du chœur) dans le prochain projet de Wajdi Mouawad.

À première vue rien de très choquant, si ce n'est que cette trilogie composée de trois pièces de Sophocle qui ont pour titre *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Electre*, porte sur les femmes (mais aussi sur la violence) et c'est bien là que « le bât blesse ».

313 *Idem*.

Pourtant il faut tout de même signaler que la participation de Cantat au travail de Wajdi Mouawad n'est pas une première. En effet, l'ex-leader du groupe Noir Désir avait déjà composé en 2009 la musique de *Ciels*, sans pour autant provoquer une vague de scandale.

Au final, c'est surtout au Canada que cette polémique est la plus vive, on peut même parler « d'hystérie collective » comme le dit Luc Boulanger³¹⁴ l'un des amis de Mouawad qui fut le premier à annoncer la présence de Bertrand Cantat dans la nouvelle création du dramaturge.

Il y a d'un côté ceux qui considèrent que Cantat a payé sa dette à la société et il y a surtout de l'autre ceux qui considèrent qu'il n'a pas le droit d'être une personne publique (il s'agit surtout de groupes de féministes canadiennes), car il a été condamné pour l'homicide involontaire de Marie Trintignant.

Cette polémique autour de la présence de Cantat a le mérite de soulever des questions importantes. Notamment celle de la liberté de création de l'artiste. En effet, à une époque où l'on harangue la liberté comme des désespérés, pourquoi remettre en question un choix artistique ? Est-ce le rôle d'un public composé en majeure partie « d'ignorants » de tout sens artistique ? Doit-on toujours voir des signes de provocation devant toutes choses ?

Ce scandale fait de Mouawad (au Canada) l'homme à « abattre », il devient la cible favorite de la presse en tous genres, mais aussi des internautes. Les gens voient dans cette collaboration une énième provocation du dramaturge déjà considéré comme un provocateur à part entière dans son pays. De plus, il faut aussi ajouter que les Canadiens n'aiment pas trop ce type de personnages et de dérapage médiatique.

Outre-Atlantique, cette controverse autour de Bertrand Cantat fera aussi couler un peu d'encre en Europe, notamment par le refus d'accueillir cette mise en scène à

314 Journaliste culturel et critique de théâtre canadien.

Barcelone à cause de la présence du chanteur. Cet événement sera au final principalement relayé par la presse à scandale (la presse « people ») au sujet de l'affaire Trintignant Cantat.

En France, c'est aussi au festival d'Avignon en 2011 que cette « histoire » fait de nouveau parler d'elle. En effet, la présence de Cantat a amené le retrait de Jean-Louis Trintignant (père de la défunte Marie Trintignant) du festival. Face à ce scandale, l'ex-leader de Noir Désir se retire à son tour de l'événement culturel. Ainsi, la pièce sera donnée à Avignon sans la présence du rockeur sur scène, le spectacle se contentera d'enregistrement sonore de sa voix et de sa musique.

Avec cette polémique, Mouawad a semé le doute autour de lui. Pourquoi choisir Bertrand Cantat pour un spectacle qui a pour titre *Des femmes* ? Exercice de simple provocation ? Véritable désir artistique ?

2. Les féministes :

Depuis l'affaire Cantat, Wajdi Mouawad n'a cessé de se mettre les féministes (notamment canadiennes) à dos, mais aussi la gent féminine d'une manière générale. Ainsi, quelques lettres de ces femmes sont publiques sur internet (cf **Annexe 13** : « La Nausée » Lettre à Wajdi Mouawad page 555).

Au Canada, la présidente du Conseil du statut de la femme (cet organisme gouvernemental se bat, depuis 1973, pour défendre les droits des Québécoises), Christine Pelchat est choquée par la présence de Bertrand Cantat dans le spectacle de Mouawad. Selon elle, la présence de cet homme sur scène est en quelque sorte le symbole de la banalisation des violences faite aux femmes.

La presse a beaucoup relayé ce sujet et bon nombre de chroniques ont abordé ce sujet. Comme par exemple la lettre ouverte de la chroniqueuse Sophie Durocher (cf **Annexe 13** : « La Nausée » Lettre à Wajdi Mouawad » page 555) à Wajdi Mouawad :

« Toi qui es toujours prêt, à dégainer ta plume, pour dénoncer les méchants commanditaires ou les horribles directeurs de théâtre ou les terrifiants premiers ministres, tu nous demandes, à nous, les simples spectateurs, d'ouvrir grand nos bras, pour accueillir, au TNM, un gars qui a tué sa blonde!!!
Tu nous prends vraiment pour des cons!!! »³¹⁵

Dans le monde politique cette annonce fait elle aussi grand bruit, en effet la Ministre responsable la région Québec, Josée Verner, réagit elle aussi publiquement à ce sujet : « *Comme femme, la pilule est dure à passer. (...) On avait besoin de ça comme d'un trou de balle dans la tête !* »³¹⁶

D'une manière générale, l'indignation des féministes et des femmes est forte au Canada. La réaction des hommes est elle aussi violente à l'égard de la présence de Cantat sur scène, mais aussi considérant Mouawad et son attitude d'une manière générale (cf **Annexe 14** : « De l'opportunisme » page 557) (cf **Annexe 15** : « Première et dernière lettre à M. Mouawad » page 559). (cf **Annexe 16** : « Lettre à Marie Trintignant » page 561).

Dans un premier temps, le dramaturge québécois fait le choix du silence, mais ensuite, pour répondre à cette polémique il fait paraître une lettre intitulée « Lettre de Wajdi Mouawad à sa fille, le 16 avril 2011 » (cf **Annexe 17** : « Lettre de Wajdi Mouawad à sa fille, le 16 avril 2011 » page 563).

Au sein de cette missive, il s'adresse à sa propre fille de trois ans pour lui parler de son choix artistique (et de son éthique) et aussi de Bertrand Cantat et de son crime. Il

315 DUROCHER Sophie, *La nausée (lettre à Wajdi Mouawad)*, le 8 avril 2011, [en ligne]. Lettre disponible sur :

<<http://www.24hmontreal.canoe.ca/24hmontreal/chroniques/sophiedurocher/archives/2011/04/20110408-083216.html>>. (Page consultée le 10 juin 2011).

316 DIANE Céline, *Mouawad/Cantat: controverse au Québec*, paperblog.fr, le 07 avril 2011, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.paperblog.fr/4352066/mouawadcantat-controverse-au-quebec/>>. (Page consultée le 10 juin 2011).

explique aussi que chaque soir sur scène, cet artiste doit faire face à sa propre vie durant les trois pièces, car selon lui : « *L'art est miroir des souffrances et des douleurs* »³¹⁷. Pour conclure cette lettre, il explique à son enfant le choix de son silence :

« Je te laisserai le plaisir de lire tout ce qui aura été dit, sache seulement que devant la déferlante d'opinions, aussi respectables les unes que les autres, ton père a choisi le silence comme seule élégance possible. Ton père s'est tu; non pas parce qu'il n'avait rien à dire, mais parce que dans cet espace en équilibre entre justice et morale, où il n'y avait pas de réponse mais des choix, rien ne pouvait être plus audible sinon le silence qui garde et sauvegarde les vérités et évite de rajouter la violence à la violence que ton père engendra lui-même sans le vouloir. »³¹⁸

En choisissant de se taire, Wajdi Mouawad a provoqué des réactions très vives et en a pleinement conscience. Cependant, il ne regrette pas son silence, car selon lui, il n'existe pas de réponse universelle à la justesse ou non de son choix.

3. Le festival d'Avignon 2011 :

Depuis 2009, Wajdi Mouawad participe activement au Festival d'Avignon, il en est même l'artiste associé avec son spectacle intitulé *Le sang des promesses* (ensemble formé de *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts*) : joué pendant toute une nuit soit onze heures consécutives. Ce spectacle sera d'ailleurs acclamé par plus de deux mille spectateurs, il faut souligner que ce festival d'Avignon 2009 est la plus grande consécration du travail de cet artiste québécois en France.

Alors que précédemment son talent était loué, depuis le festival d'Avignon 2011 il commence à agacer fortement et notamment la presse qui n'a pas fait la part belle à sa création intitulée *Des femmes*. L'affaire fortement médiatisée et polémique autour de la présence de Bertrand Cantat n'a pas arrangé les choses.

317 MOUAWAD Wajdi, Aimée, ma petite chérie, in *Le devoir*, le 11 avril 2011, [en ligne]. Lettre disponible sur : < <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/321334/aimee-ma-petite-cherie> >. (Page consultée le 11 avril 2011).

318 *Idem*.

4. Les hommes de théâtre :

Bien au-delà de l'opinion publique et des politiques, c'est aussi sa profession qu'il s'est mise à dos depuis l'affaire Cantat, mais pas uniquement à cause de cet événement. Depuis plusieurs années, Wajdi Mouawad ne fait pas l'unanimité au sein de sa profession.

En effet, le dramaturge agace et même parfois scandalise les membres de sa profession par son caractère moralisateur, c'est bien ainsi que Michel Monty l'exprime :

« Je profite de l'affaire Bertrand Cantat au TNM pour m'exprimer sur le personnage de Monsieur Wajdi Mouawad qui, depuis trop longtemps, nous fait la leçon avec ses spectacles bien pensants et ses formules incendiaires. Monsieur Mouawad est un intouchable. Tout ce qu'il fait est nécessairement « génial » et tout ce qu'il dit est pris comme une parole d'évangile. À entendre ses admirateurs parler de lui, on a littéralement l'impression de voir des disciples parler d'un gourou ou d'un prophète. C'est très gênant. En prêchant aux convertis une morale somme toute assez convenu, Monsieur Mouawad a habilement gravi les échelons de sa fulgurante carrière. À ma connaissance, jamais on ne mentionne qu'il fait un théâtre criard, moraliste et manichéen qui nous infantilise en nous disant quoi penser et comment penser. D'un spectacle à l'autre (ou presque) c'est le même message simpliste et gna gna qui est martelé : la guerre c'est pas gentil. On ne mentionne pas non plus qu'il se fait un capital financier important en faisant de la guerre le centre de son discours. Qu'il ait vécu un traumatisme dans l'enfance, je veux bien. Mais exploiter cela de manière systématique laisse perplexe. Le fait qu'il choisisse Cantat pour un spectacle sur les femmes révèle soit sa stupidité et son manque de jugement ou, alors, son sens de la provocation opportuniste. Quoiqu'il en soit, j'espère que cette fois-ci on ne va pas se laisser avoir en acceptant qu'il se terre dans un silence lâche comme il le fait actuellement. Et si il ose nous dire une formule du genre « l'artiste n'a pas à se justifier », et bien je saurai alors à qui nous avons vraiment affaire. Et, plus que jamais, je me méfierai de cet homme et de son discours. »³¹⁹

À travers ce texte, Michel Monty qui n'a rien à envier à la carrière de son homologue, dénonce la suprématie de celui-ci. Il lui reproche d'être devenu un intouchable que personne ne peut critiquer.

De plus, il ajoute aussi que Mouawad a parfois un discours relativement simpliste et qu'il ne mérite pas toutes les louanges qui lui sont faites.

319 MONTY Michel, *Wajdi Mouawad et le principe d'infailibilité*, in VOIR.CA, le 11 avril 2011, [en ligne]. Article disponible sur: <<http://voir.ca/jepenseque/section/courrier/page/4/>>. (Page consultée le 11 juin 2011).

Monty prend aussi parti concernant l'affaire Bertrand Cantat : selon lui, sur cette action l'artiste a manqué de discernement, il se demande même si le fait de prendre Cantat pour jouer dans un spectacle intitulé *Des femmes* n'est pas une « provocation opportuniste ». Ce qu'il trouve de plus regrettable dans cette histoire, c'est le silence dans lequel Mouawad s'est muré suite à cette affaire : un « silence lâche » selon Michel Monty.

L'acteur et metteur en scène québécois Serge Denoncourt, a lui aussi dénoncé l'attitude de l'artiste à la télévision française (cf **Annexe 18** : « Opinion de Serge Denoncourt dans Tout le monde en parle » page 566). Il décrit Mouawad comme étant un donneur de leçons :

« Ça fait 10 ans que Wajdi Mouawad nous fait la leçon, au Québec, puis tout le monde me dit que c'est un génie !!! Il nous dit que, nous, on ne comprend pas la guerre, que, nous, on ne comprend pas ceci et que, nous, on ne comprend pas ça !!! Mais, des batteurs de femmes, mon p'tit gars, ça, on comprend ça !!! On en a, nous-autres, aussi, et on a une réaction, face à ça !!! »³²⁰

Dans la suite de l'entretien, Serge Denoncourt accuse Wajdi Mouawad « d'instrumentaliser » purement et simplement la présence de Bertrand Cantat :

« En fait, dans toute cette histoire, je me demande si l'on ne pourrait pas évoquer un possible agenda politique !!! Bertrand Cantat est, effectivement, connu, pour ses opinions de gauche, ce qui n'est, sans doute, pas étranger à l'étrange sympathie qu'il semble inspirer, au milieu culturel québécois !!!

Pensez-y, pendant deux minutes : le spectacle de Wajdi Mouawad n'est prévu qu'en 2012 !!! Il n'y avait, donc, aucune raison de l'annoncer, un an à l'avance !!!

Il est évident que d'annoncer la participation de l'assassin de Marie Trintignant, qui est un sympathisant gauchiste qui est reconnu (c'est son droit), dans un show, au TNM, en pleine campagne électorale fédérale, participe à un agenda politique : créer une énorme controverse et transformer Cantat, en une espèce d'icône des progressistes, voire même en une pauvre petite victime de cette droite qui est tant honnie, par nos chers zartiss québécois !!! »³²¹

Selon lui, en annonçant plus d'un an à l'avance la présence de Cantat sur scène, Mouawad a voulu en quelque sorte « faire un coup de pub », mais aussi se servir en pleine campagne électorale de Cantat qui est reconnu pour être un homme de gauche.

320 DENONCOURT Serge, in article de ADAM Serge : *Québec, Affaire Cantat, Denoncourt s'en mêle*, le 08 avril 2011, [en ligne]. Article disponible sur: < <http://www.sergeadam.net/2011/04/quebec-affaire-cantat-denoncourt-s-mele.html> >. (Page consultée le 11 juin 2011).

321 *Idem*.

Pour Serge Denoncourt, le metteur en scène avait pour objectif de faire passer l'ex-leader de Noir Désir pour une victime de la droite que les artistes canadiens détestent tant.

IV. « Le politique » à travers ses textes.

Le choix de sujets politiques dans les textes (de théâtre) est l'un des marqueurs essentiels du courant de théâtre politique. Le plus souvent, cette forme d'art aborde des thèmes difficiles à traiter, parfois tabous, comme par exemple le racisme, le viol, les violences faites aux femmes, les génocides, les guerres. Chaque type de sujets étant différent selon le contexte social et politique de l'auteur et aussi suivant son histoire plus « personnelle ». Il s'agit ici de faire une lecture « interne » de l'œuvre avec une focalisation notamment sur les contenus thématiques des textes, mais aussi en confrontant celle-ci au(x) contexte(s) de création.

Ainsi, dans sa tétralogie intitulée *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)* et composée de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, le dramaturge québécois n'hésite pas à aborder de grands questionnements fondamentaux que sont la guerre, la mort, le bonheur. À travers le choix de ses sujets, Wajdi Mouawad interpelle les consciences de son auditoire, donne à réfléchir, à rire, mais aussi simplement à s'émouvoir.

« Le politique » transparaît de façon prégnante au sein des textes du dramaturge québécois, c'est ce que nous avons déjà vu dans la partie portant sur la politisation du texte dans le théâtre de Bertolt Brecht et d'Arthur Adamov, en comparaison avec celui de Wajdi Mouawad. Dans l'ensemble de ses œuvres, il entre constamment en interaction avec la société, il est le porteur d'une pensée sur le monde contemporain.

Dans cette partie du travail, nous allons aborder plus en profondeur cette question de la présence de sujets politiques voir parfois polémiques dans les pièces du dramaturge québécois.

Cette omniprésence de thèmes engagés, nous la présenterons essentiellement à travers l'ensemble du *Sang des promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*). Wajdi Mouawad dit des trois premières parties qu'elles sont « un cycle de l'exil et des origines », une quête de sens, avec le leitmotiv de la promesse à la fois trahie et tenue par les vivants et même par les morts. Et enfin, la dernière nous présente un monde cauchemardesque où la quête de sens détruit les hommes.

Dans *Littoral*, un jeune homme regagne son pays natal où la guerre a tout détruit jusqu'à même la morale et les traditions. *Incendies* est plus la quête d'une vérité cherchée par un homme et une femme (jumeaux) dans le pays familial. Ces deux premiers volets peuvent se lire comme un va-et-vient entre le Québec et le Liban, masqués par un traitement qui leur enlève les détails particuliers et de ce fait les universalisent.

Forêts, c'est l'histoire une jeune femme qui tire le fil d'un passé familial « vertigineux », qui va des années vingt à aujourd'hui en passant par la collaboration.

Ciels, la dernière pièce de cette tétralogie, a des allures d'un film d'espionnage avec cinq personnes, tous agents secrets d'un état puissant, captant les conversations de terroristes à travers la planète. Par cette pièce Mouawad entend montrer l'importance de la mémoire, la recherche de sens et la quête d'infini.

Dans cette partie, nous verrons en quoi le choix des thèmes (mais aussi des champs lexicaux) de Wajdi Mouawad rend ses textes politiques voire même parfois à la limite de la polémique dans le choix de certains sujets encore extrêmement tabous dans notre société.

La manière dont il traite ses sujets (avec notamment de nombreuses figures de style) et la violence des dialogues ancrent aussi profondément son œuvre dans le théâtre politique, c'est-à-dire un art qui oblige le spectateur à réfléchir sur le monde en évitant de présenter des idées toutes faites.

A. Le « politique » à travers l'écriture de ses textes.

La manière de créer de Wajdi Mouawad résonne souvent comme un acte politique, car le texte ne naît pas de « nulle part » mais principalement de ses révoltes profondes (le plus souvent personnelles), de ses prises de conscience sur la société actuelle, sur le monde qui l'entoure et notamment sur les « déviances » de celui-ci. L'art est aussi comme le souligne Pierre Francastel un fixateur du présent :

« L'art ne consiste pas dans un système de prophétie et de vaticination ; il fixe un certain nombre de données actuelles, étant bien entendu que parmi ces données, certaines ont valeur d'anticipation, de prévision, d'espérance. »³²²

Ses créations prennent naissance grâce ou plutôt à cause des faits violents ou du moins marquants de l'actualité : les guerres par exemple, mais aussi les attentats notamment ceux du 11 septembre et de la montée fulgurante du terrorisme d'une manière générale.

Il use de tous les motifs possibles qui servent à amener une réflexion nouvelle, à se poser des questions sur un nouveau monde en construction, mais aussi en déconstruction :

« Or voici que le 11 septembre dernier, cette question est tombée, nous a tranché la gorge et s'est impitoyablement imposée à nous : est-ce que nos idées tirées des rêves de l'enfance ont encore une valeur dans un monde où tout semble se jouer d'avance ? Et si, en effet, tout est joué d'avance, à quoi cela peut-il bien servir d'avoir des idées ? En quoi la philosophie peut-elle encore réellement nous aider ? Peut-elle prendre activement part à la tentative de nous sortir de l'épuisement ? « Qui donc éduquera les éducateurs ? », demandait Marx. Question impitoyable car à cette question, un silence lourd de mauvais augures se lève. »³²³

Dans cette citation, Mouawad aborde le sujet des attentats du 11 septembre 2001 qui pour lui, comme pour la majorité des artistes (notamment de sa génération), est indéniablement le déclencheur d'une nouvelle réflexion sur le monde, un moment de

322 FRANCASTEL Pierre, *Études de la sociologie de l'art*, Op.cit., p.20.

323 MOUAWAD Wajdi, *Lettre aux gens de mon âge*, in *Le devoir*, le jeudi le 27 septembre 2001, [en ligne]. Lettre disponible sur : < http://blogue.marioasselin.com/2002/10/lettre_ouverte/ >. (Page consultée le 25 septembre 2009).

remise en question aussi bien collective qu'individuelle pour le dramaturge.

Le sujet du 11 septembre est un exemple parmi tant d'autres, les faits violents et traumatisants de l'actualité sont pour lui des « déclencheurs » indéniables de son processus d'écriture, ce sont souvent eux qui inspirent et orientent ses pièces de théâtre, c'est ce que nous allons voir dans les parties qui suivent.

1. Un message à la jeunesse :

Il est important de souligner que le théâtre de Wajdi Mouawad inspire beaucoup la jeunesse et plus particulièrement les adolescents de tous horizons. Au sein de son ouvrage intitulé *Le quatrième mur (Regards sociologiques sur la relation théâtrale)*, Roger Deldime aborde la question du public adolescent :

« L'interrogation sur le rapport Théâtre/Adolescence pose la question de savoir si la société peut (veut) ? Ouvrir de nouveaux territoires culturels à des jeunes privés pour la plupart de repères, ballottés entre le savoir scolaire institué et la poussée médiatisée venant de l'extérieur.

La démarche théâtrale propose des approches multiples d'un univers complexe de communication : par son ancrage profond dans une culture qui se renouvelle suite à la mutation technologique de la société, les activités théâtrales peuvent transcender l'opposition entre un nécessaire éveil de l'adolescent dans un contexte relationnel et l'exigence d'efficacité des apprentissages scolaires et/ou professionnels. »³²⁴

Contrairement à d'autres arts, le théâtre interroge et interpelle souvent le spectateur. Ainsi, certaines des pièces de Wajdi Mouawad s'adressent directement aux adolescents, comme par exemple *Pacamambo*, mais aussi *Assoiffés*. Le texte a souvent pour protagoniste un jeune adulte qui au fil de l'histoire se construit et grandit en même temps que la pièce. Ses œuvres parlent au jeune public, car elles abordent des thématiques qui leur ressemblent.

Le dramaturge québécois aime s'adresser directement aux jeunes gens

324 DELDIME Roger, *Le quatrième mur (Regards sociologiques sur la relation théâtrale)*, Éditions Promotion Théâtrale, Collection Théâtre Événement, Paris, 1990, p.89-90.

d'aujourd'hui, qu'ils soient d'origine étrangère ou pas, qu'ils aient connu la guerre ou non.

Il parvient à sensibiliser ce public en utilisant des sujets de réflexion qui leur sont proches, comme par exemple la peur, la colère, la révolte, mais aussi des notions telles que le doute et la souffrance.

Pour l'artiste québécois, il est important de faire passer un message fort à cette jeunesse, car elle est l'avenir du monde. Il souhaite sensibiliser ces jeunes adultes aux questions d'actualité et ainsi faire naître en eux une envie de réfléchir, une soif absolue de savoir. La notion de transmission tient, elle aussi, une place essentielle dans la pensée Mouawadienne.

2. La naissance des textes à partir de faits marquants de l'actualité :

Pour Wajdi Mouawad, la création du texte de théâtre n'est pas un acte anodin, sur certains points celle-ci relève du politique. Pour ses créations, le dramaturge québécois est très sensible aux faits de l'actualité (notamment les plus marquants et violents). La majorité de ses textes se fondent sur des sujets marquants, dans le passé comme dans le présent, comme nous avons déjà pu le voir précédemment.

Ainsi, ses œuvres s'inspirent de la guerre civile au Liban, des attentats du 11 septembre 2001, de la découverte des camps de concentration, des génocides, de l'Intifada, de tueries, de la guerre en Irak et du Hezbollah.

« Nous sommes devenus adultes avec le début de l'Intifada de septembre 2000 et notre innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001. Nous avons trente ans et nous avons certainement quelque chose à dire. Mais quoi ? Un nombre incalculable de groupes s'organisent pour marcher ou pour discuter. Cela a certainement une indéniable valeur morale, mais cela ne semble pas avoir une action intérieure significative. La naïveté de ces

démarches est belle. Mais elle n'est pas suffisante. » ³²⁵

Le fait d'être né avec la guerre du Liban est indéniablement une base à sa réflexion théâtrale. Un événement particulièrement violent dans le monde fait naître chez lui de nouvelles choses et plus particulièrement dans le domaine de ses créations. Comme le souligne la sociologue Gaëlle Clavandier au sein d'un entretien au sujet de son ouvrage intitulé *La « mort collective » sous la loupe de la sociologie*, elle précise qu'il est important pour les hommes « les survivants » de mettre des mots sur une catastrophe, il est nécessaire pour eux de trouver des points de comparaison afin de tenter de l'expliquer. Elle insiste aussi sur la cohésion sociale qui émerge lors d'événements tels que les attentats :

« La compassion qui se manifeste à l'occasion de ces tragédies manifeste-t-elle un désir de repenser les rapports humains plus égalitairement ?

G. C. La sympathie qui se manifeste prioritairement à l'égard des victimes reflète surtout une même façon d'envisager le drame. N'oublions pas que se jouent ici des passions en commun. Quant à repenser les rapports humains plus égalitairement, il en va de la réconciliation « de l'homme avec lui-même ». C'est que le modèle d'imputation de la responsabilité contemporain fait de l'homme l'acteur principal. Dès lors que les catastrophes touchent les plus faibles, l'effet boomerang est immédiat : les survivants se veulent solidaires des victimes. La catastrophe, par les ruptures qu'elle crée, laisse place à une ouverture. Des utopies peuvent voir le jour. » ³²⁶

Quand un fait de l'actualité marque le dramaturge québécois, c'est souvent pour lui l'occasion de créer un nouveau texte afin d'exorciser ce problème, mais aussi pour mettre des mots (sur les maux) sur celui-ci afin qu'il ne tombe jamais définitivement dans l'oubli. Comme le souligne la sociologue Gaëlle Clavandier c'est en quelque sorte « *Repenser les rapports humains plus égalitairement, il en va de la réconciliation « de l'homme avec lui-même »* ». Selon Wajdi Mouawad, il faut aller au-delà des simples débats ou meetings, il est important de réagir de façon différente et l'art est selon lui l'un des ultimes moyens amenant vers une nouvelle réflexion et un nouveau combat. À son avis, comme nous avons pu le voir précédemment l'art est une « arme de guerre » à part entière.

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ Interview de Gaëlle Clavandier, *La « mort collective » sous la loupe de la sociologie*, CNRS Théma, 4e trimestre 2005 N°8 : Les bleus de la terre, p.86.

3. Un texte né de la guerre des États-Unis contre l'Irak :

C'est souvent la révolte face à l'actualité qui donne naissance aux pièces de Wajdi Mouawad, par exemple son texte *Incendies* naît au moment où « la guerre » éclate entre les États-Unis et l'Irak. Le lien entre les deux événements n'est pas forcément évident à voir au sein de l'écriture, car le dramaturge nous donne l'impression de parler du Liban dans *Incendies*.

Pourtant, cette œuvre est née au moment de l'opposition des États-Unis contre l'Irak, dans le but d'apporter une réflexion plus vaste sur la notion de conflit et aussi de violence. Le contexte politique est pour lui un déclencheur de son écriture, sans cet événement *Incendies* ne serait peut-être pas né ou du moins le texte aurait été très différent.

Ici, le contexte politique est indissociable de la création. Comme souvent, le texte naît de ses révoltes et de ses incompréhensions face au monde qui l'entoure comme nous l'avons vu précédemment.

« Pour quelles raisons font-ils ce métier ? Je ne pense pas que les membres du Groupe de La Veillée ou du Nouveau Théâtre Expérimental, par exemple, se demandent s'ils doivent continuer de jouer si les États-Unis attaquent l'Afghanistan ? Parce que ces personnes ont toujours fait du théâtre dans l'urgence. Et le théâtre fait dans la nécessité transforme la perte en vie. Au lieu de s'enfoncer dans l'angoisse, le théâtre permet aux gens de s'arracher à leur douleur. »³²⁷

Pour Wajdi Mouawad faire du théâtre au sujet et au moment d'événements politiques forts est un moyen de s'extraire de tout cela, de prendre de la distance face à ce monde qui s'effondre. Dans ce genre de contexte, le théâtre aide à « survivre », à affronter la vie en la continuant sur scène « *le théâtre permet aux gens de s'arracher à leur douleur* ».

C'est aussi pour lui un moyen de laisser une trace des événements violents qui se

327 MOUAWAD Wajdi, interview par BOULANGER Luc, *Quand les hommes vivront d'amour*. Référence déjà citée.

passent dans le monde, c'est un message qu'il imprime pour les générations à venir.

4. Œuvres nées des attentats du 11 septembre :

Au lendemain des attentats aux États-Unis du 11 septembre 2001, plusieurs artistes montréalais se sont en conséquence regroupés autour de Wajdi Mouawad qui à l'époque était directeur du Théâtre de Quat'Sous. Le but de cette collaboration était de parler de paix et d'espoir avec la création du spectacle : *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello.

Le choix de cet ouvrage n'est pas anodin, en effet, ce texte est une réflexion sur le théâtre, une mise en abyme, il exprime aussi l'idée que la folie est la seule raison d'être de l'acteur (et même de l'artiste au sens large), comme nous pouvons le voir au sein de la citation suivante :

« LE PÈRE, blessé mais mielleux. – Oh, monsieur, vous savez bien que la vie est pleine d'innombrables absurdités qui poussent l'impudence jusqu'à n'avoir même pas besoin de paraître vraisemblables : parce qu'elles sont vraies.

LE DIRECTEUR. – Que diable racontez-vous là ?

LE PÈRE. – Je veux dire que ce que l'on peut réellement estimer une folie, c'est quand on s'efforce de faire le contraire ; c'est-à-dire d'en créer de vraisemblables afin qu'elles paraissent vraies. Mais permettez-moi de vous faire observer que, si c'est là de la folie, c'est pourtant l'unique raison d'être de votre métier. »³²⁸

Ce regroupement d'artistes autour de cette pièce s'est fait presque tout naturellement après les lendemains incertains des attentats aux États-Unis. Parmi eux, on retrouve plusieurs artistes montréalais comme par exemple le peintre Zilon, mais aussi la comédienne Pascale Bussièrès. Tous se sont regroupés autour de Wajdi Mouawad, car depuis de nombreuses années cet auteur parle constamment de paix, de guerre, d'espoir et de terreur au sein de ses œuvres mais aussi dans ses actions annexes

328 PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Éditions Flammarion, Collection GF Étonnants classiques, Paris, 2009, p.39.

au théâtre (lettres, interviews radio, télévision).

De plus, le dramaturge québécois croit avec beaucoup de conviction que l'art (en général et pas uniquement le théâtre) est la meilleure réponse contre le fanatisme et le délire des hommes. Il faut aussi ajouter que certains artistes se sont ralliés à lui parce qu'il a connu la guerre au Liban et que c'est justement cette expérience qui l'a « poussé » à faire du théâtre pour ne pas oublier le drame de son enfance qu'on lui a volée. C'est donc en quelque sorte l'histoire personnelle de Wajdi Mouawad qui a mis en confiance les autres artistes et ainsi les a poussés à se rallier à lui.

Le dramaturge québécois souligne que même s'il n'est pas pro-américain, il ne souhaite pas pour autant tomber dans l'antiaméricanisme, comme il l'explique au sein de la citation suivante :

« (...) je ne veux pas tomber dans l'antiaméricanisme, un peu trop à la mode ces jours-ci. Imaginez ce que les Américains vivent en ce moment. C'est comme si des gens débarquaient subitement chez toi ; qu'ils tuaient ta mère et ton père en détruisant tout au passage. Et tes voisins te disent: « Mais calme-toi, t'énerve pas », simplement parce que tu es riche et que tu as la plus belle maison de la ville... »³²⁹

Mouawad affirme par là sa révolte face aux mouvements anti-américains au lendemain des attentats. Il affirme l'idée que même si c'est un pays riche qui est au cœur des attentats, il ne faut pas pour autant minimiser la cruauté de cet acte.

Le 11 septembre représente ou du moins symbolise aux États-Unis, mais aussi au Québec, l'éclatement d'une sorte de « bulle » qui donnait avant cela une impression de totale sécurité. Et c'est l'art qui en Amérique a donné la « claque » au visage d'une société somnolente, dans laquelle il se révèle être le dernier bastion de la vérité selon le dramaturge québécois. Depuis les attentats du World Trade Center, l'art se doit de montrer avec virulence l'horreur du monde, pour percer des « carapaces », que la surabondance d'images a rendue mince dans son épaisseur et c'est cette idée que Wajdi

329 MOUAWAD Wajdi, article de Luc Boulanger: *Wajdi Mouawad, Quand les hommes vivront d'amour*. Document déjà cité.

Mouawad porte haut et fort.

Les attentats l'ont aussi amené à exprimer les angoisses de sa génération au sein d'une lettre intitulée : *Lettre ouverte aux gens de mon âge* (cf **Annexe 19** : « Lettre ouverte aux gens de mon âge » page 569).

À l'intérieur de celle-ci, il exprime les craintes de cette génération dont il fait partie. Angoisse qui est née avec la guerre du Vietnam et qui maintenant à « *besoin de miracles pour s'occuper de ce monde qui tombe* ».

En plus du message de solidarité et de l'appel à l'union de la jeunesse contre le cynisme et la lassitude, il incrimine ouvertement la génération de ses parents d'avoir laissé ses enfants sans phare, ni guide pour veiller sur l'avenir de la planète. Il les accuse d'être en quelque sorte les principaux coupables des événements du 11 septembre 2001, car ils n'ont pas joué un rôle préventif.

De plus, d'un point de vue plus intime, les attentats l'ont aussi touché de plein fouet et l'ont amené sur le chemin de nouveaux questionnements :

« De manière toujours privée (...) la chute des tours m'a ramené à l'autobus mitraillé à Beyrouth en 1975. Ce lien-là m'a permis d'imaginer un peu ce que mes parents ont pu ressentir il y a de cela près de trente ans, lorsque la force du destin, et la force du tragique, leur sont tombées dessus, alors qu'ils n'y étaient pas préparés. Oui. Les deux événements que je viens de relater, leur surgissement dans ma mémoire, s'associant malgré moi aux images du 11 septembre, ont été les premières prémisses de ma réaction intime à ces attentats. »³³⁰

La chute des deux tours lui a remis en mémoire l'attentat de 1975 à Beyrouth qu'il a vu de très près, événement qui a déclenché la guerre civile et qui de ce fait l'a obligé lui et ses parents à quitter le Liban. Ensuite il ajoute encore :

« Je me souviens de ce sentiment d'inquiétude qui nous a gagnés. Une inquiétude, une peur, et une fragilité dans laquelle nous venions d'être précipités de façon si soudaine que plus

330 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.39.

rien ne serait comme avant. Il était frappant de voir que nous avions les mêmes réactions, les mêmes pensées, nous regardions les mêmes images et nous nous posions les mêmes questions. L'événement si violent avait aplani nos idées. Je me rappelle avoir, peu à peu, pris conscience d'une chose effrayante : je me mettais à espérer, du fond du cœur, et c'était absurde, que le coupable de ces attentats ne soit pas un Arabe. C'est là où j'ai réagi de manière toujours collective, mais comme un spectateur observant cette collectivité. Comme Arabe, comme Arabe ayant déjà vécu cette insécurité-là, la connaissant bien, le ressentant de nouveau. »³³¹

Les attentats lui ont aussi fait prendre conscience qu'il appartenait entièrement à la communauté Arabe, qu'il le veuille ou non et de ce fait à se repositionner face à ses racines et à ses origines. C'est à partir des actes de terrorisme du 11 septembre que le « nous » semble prendre le dessus sur le « je » pour Wajdi Mouawad.

Cependant, il associe aussi la chute des deux tours à la mort de sa mère, comme il nous l'explique dans la citation suivante extraite d'un entretien avec le sociologue Jean-François Côte :

« Le sens personnel, intime, a été le premier à exploser en moi à la vue de ces tours qui implosaient. Une explosion sensorielle et intérieure à laquelle je ne parvenais à rattacher aucune image. Elle me rapportait en fait, et de manière inconsciente, à un événement très important que je n'ai pu ramener à ma mémoire qu'une semaine plus tard, lorsque j'ai été en mesure d'associer le sentiment éprouvé à la vue de la chute des tours à celui, ressenti il y a longtemps, lorsque j'ai vu ma mère mourir dans son lit d'hôpital. Je ne sais pas. La chute des tours m'a donné un sentiment de déjà-vu. Lorsque j'ai associé ces deux événements, l'un qui concernait le monde et l'autre qui ne concernait que moi, je me suis souvenu que j'ai réagi de la même manière aux deux catastrophes. À la vue de ces tours s'écroulant, tout comme à la vue de ma mère mourant, je me suis tu, flottant au milieu de rien, avec l'impression détestable d'être un acteur tenant un rôle dans un mauvais film, devenant froid, détaché de ces deux événements pour me voir dans cette situation, devenant l'unique spectateur d'un film dont je suis l'unique acteur. »³³²

Il souligne le sentiment profond de solitude qui l'a gagné lors de la mort de sa mère, ainsi qu'au moment de la chute des deux tours. La distance entre l'individuel et le collectif est souvent mince dans l'esprit de Wajdi Mouawad. De plus, au sein de cette précédente citation, il souligne que l'impression d'insécurité qu'il avait pu connaître lorsqu'il vivait au Liban étant enfant, lui est aussi revenue. C'est par l'écriture qu'il a entamé cette nouvelle reconquête identitaire et notamment par le biais de ses personnages.

331 *Ibid.*, p.40.

332 *Ibid.*, pp.38-39.

Ainsi, les événements marquants du 11 septembre 2001 ont fait naître chez Wajdi Mouawad un nouvel élan de création artistique, mais aussi une virulente lettre. Ses textes, *Littoral*, *Incendies* et plus particulièrement *Ciels* sont empreints de cette notion de terrorisme.

5. La haine entre les peuples :

Au sein de ses pièces de théâtre, Wajdi Mouawad nous montre la haine entre les hommes, mais surtout celle qui existe entre les individus d'un même peuple. Ainsi, dans *Littoral*, on assiste aux guerres que se font les membres d'une même fratrie.

Dans sa création intitulée *Ciels*, il montre cette haine entre les peuples, il souligne cette idée par sa mise en scène avec notamment des projections de séquences vidéo faisant défiler des images de trains qui partent vers les camps de concentration, mais aussi des images d'obus qui tombent et détruisent des villes du Moyen-Orient.

Cette œuvre nous montre essentiellement en quoi la jeunesse a de quoi se rebeller face à tant d'atrocités. Par exemple, dans cette pièce le but ultime des terroristes est de tuer la génération « des pères », c'est-à-dire celle des bourreaux qui ont volé tout ce que la vie a de créatif et fertile (notamment la peinture qui est très présente dans le texte et la mise en scène). À travers *Ciels*, l'artiste dresse un sombre tableau de notre époque et notamment de l'omniprésence des puissances terroristes.

Dans ses pièces, le dramaturge nous montre surtout la haine entre les peuples, il fait surtout passer cette idée par le biais de personnages qui se retrouvent à la fois témoins et victimes de cette accumulation d'atrocités.

B. La guerre comme « leitmotiv » de son théâtre.

La guerre reste indéniablement le sujet le plus présent dans les pièces du dramaturge québécois qui pourtant n'est pas de cet avis.

Dans ses diverses œuvres, il ne se contente pas de relater des événements liés à la guerre, il remet en cause les hommes face à la notion de conflit en interrogeant constamment le spectateur.

« Un guerre et un œdème.
Une rivière qui sépare deux mondes.
Une route qui sépare deux époques.
Un enfer de la guerre, un paradis sorte d'arche de Noé. »³³³

La guerre est selon lui une maladie qui divise le monde et les hommes. Elle est l'un et peut-être même le véritable « leitmotiv » de son théâtre, même si Mouawad est loin d'affirmer (d'assumer) cette idée. Cette violence aveugle et arbitraire est un thème clef qui lui sert à imposer son travail ainsi que ses idées. Il en parle assez longuement dans sa lettre intitulée *Lettre aux gens de mon âge* (cf **Annexe 19** : « Lettre ouverte aux gens de mon âge » page 569) :

« On nous a appris que la guerre était une chose mauvaise qui ne devait jamais avoir lieu pour que naisse toujours la liberté. Aujourd'hui, cette liberté est menacée, alors il faut faire la guerre. Lorsqu'elle sera gagnée, nous recouvrerons la liberté d'avant, et cette liberté semble être l'héritage que nos parents désirent nous laisser. Mais que peut signifier exactement cette liberté ? Lorsque la guerre sera achevée et lorsque nous pourrons vivre partout en sécurité, partout en paix, parce que nous aurons imposé notre sécurité et notre paix, qu'advient-il de cette « soif insatiable de l'infini » dont parle le prophétique Lautréamont ? Sera-t-elle associée au fanatisme ? La guerre qui débute n'est-elle pas en train d'installer un ordre où toute passion, toute quête d'infini, sera source de crainte car trop proche de la folie, sera immanquablement associée à l'aveuglement des meurtriers ? »

³³⁴

Cette notion de guerre hante littéralement son œuvre, ainsi *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* sont toutes les quatre traversées par le motif du conflit. Dans sa pièce *Incendies*, elle est présentée comme un éternel recommencement, au sein de ce texte on

³³³ MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses*(puzzle, racines, et rhizomes) , *Op.cit.*, p.65.

³³⁴ MOUAWAD Wajdi , *Lettre aux gens de mon âge*. Document déjà cité.

trouve cette idée : « *Tu es victime et tu vas aller tuer tous ceux qui seront sur ton chemin, alors tu seras le bourreau, puis après, à ton tour tu seras la victime !* »³³⁵. Cette citation n'est pas la seule à représenter cette idée d'éternel recommencement. L'auteur d'*Incendies* utilise souvent la succession images pour parler de l'état de guerre qu'il considère comme un processus cyclique. Ce leitmotiv dans le théâtre de Mouawad, devient la source d'une multitude de réflexions, portant aussi bien sur l'incommunicabilité dans un cercle familial que dans la société plus globalement.

Il traite ce sujet sur toutes les « coutures » parfois de manière tragique, comique et même naïve comme c'est le cas dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, pièce dans laquelle un jeune garçon décide de rester enfermé dans les toilettes tant que les conflits continueront.

« Willy : Qu'avons-nous fait de nos sourires les uns aux autres ? Qu'avons-nous fait de nos amours ? Fallait-il hier, fallait-il nous aimer, oui, nous aimer, nous aimer pour faire la guerre à présent ? La guerre, oui, oui ? A tout prix ? On verra par la suite ? Moi, je vous crie que non ! Pas la guerre ! Je ne l'aime pas, moi, la guerre, elle me fait chier, moi, la guerre, elle m'emmerde plus qu'autre chose, la guerre, vous avez beau être des milliards à la mener, cela ne change rien, c'est vous qui avez tort, et c'est moi qui ai raison, parce que, moi, je sais ce que je veux, je ne veux, je ne veux plus tomber ! Je ne veux plus tomber ! »³³⁶

Ici, le personnage de Willy présente de manière assez naïve et touchante son opposition aux conflits. La présence de ce leitmotiv s'explique par rapport à l'histoire singulière de Wajdi Mouawad qui a vécu celle-ci au Liban, c'est par ailleurs un événement (un souvenir) qui continue à le hanter au quotidien :

« Je suis encore aujourd'hui incapable de prendre un repas aux chandelles. Ça me déprime trop ! J'ai passé des années à la lueur des bougies, car il manquait tout le temps d'électricité à Beyrouth. Des chandelles, pour moi, c'est synonyme de bombardements et d'abris... »³³⁷

En lisant cet extrait, il est beaucoup plus facile de comprendre pourquoi la présence récurrente de cette thématique est si visible dans ses différentes œuvres. Pour

335 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.57.

336 MOUAWAD Wajdi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Éditions Leméac, Collection Actes Sud-Papiers, Montréal, Canada, 2004, p.57.

337 MOUAWAD Wajdi, article de Luc Boulanger : *Wajdi Mouawad, Quand les hommes vivront d'amour*. Document déjà cité.

lui, prendre un simple repas avec des bougies lui remémore les nombreuses coupures d'électricité, résultat des bombardements durant la guerre au Liban. Par l'anecdote de ce simple repas aux chandelles, il nous fait comprendre que chacun d'entre nous, selon son propre vécu (et souvenirs), n'aura pas les mêmes « repères ». Cependant, comme le souligne Maurice Halbwachs au sein de son ouvrage intitulé *Les cadres sociaux de la mémoire*, le souvenir souvent considéré uniquement comme expérience individuelle est au contraire, selon lui, de l'ordre du collectif. Il indique aussi que le souvenir est vu comme une reconstruction du passé, mais toujours en rapport avec le temps présent.

« Tout souvenir, si personnel soit-il, même ceux des événements dont nous seuls avons été les témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, est en rapport avec tout un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnages, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes du langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie. »³³⁸

Au sein de son théâtre Mouawad interroge souvent le passé afin de révéler le présent.

1. Les grandes guerres « occidentales et plus » :

Les grands conflits occidentaux « hantent » les pièces du dramaturge québécois. Il n'utilise pas ce thème pour seulement parler de la guerre, mais plutôt pour aborder l'idée de déracinement et s'interroger sur la notion d'homme, plus précisément d'humanité après la grande boucherie de la Première Guerre mondiale et la barbarie des camps de concentration.

« Nous sommes nés à la fin de la guerre du Vietnam et nous nous sommes éveillés avec la guerre du Liban, puis celle de l'Iran contre l'Irak. Notre pensée a été dépassée par la guerre des Malouines, et puis nous avons senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre en ex-Yougoslavie. Les charniers du Rwanda ont été le relais de la guerre du Golfe et ont précédé les hécatombes du Kosovo. Nous n'avons encore rien compris aux massacres en

338 HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Éditions Albin Michel, Collection Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Paris, 1994, p.38.

Algérie et personne ne nous a parlé du Tibet et très peu de la Somalie. »³³⁹

Selon Wajdi Mouawad, nous ne pouvons pas rester « neutres » face aux guerres, au contraire elles doivent être la base de notre réflexion, de notre éveil, nous devons tenter de comprendre en interrogeant les événements (et actions) du passé, mais aussi du présent.

2. Le théâtre comme lieu de représentation de l'indicible, de l'incommunicabilité et de l'inconcevable : la guerre :

Wajdi Mouawad use du théâtre comme d'un espace de liberté où il est possible de représenter l'indicible (c'est-à-dire ce que l'on ne parvient pas à exprimer directement) en temps réel. L'art dramatique est pour lui une ouverture sur le monde où il est possible de tout dire en toute liberté. C'est en quelque sorte le social qui s'incarne dans le théâtre.

Comme le souligne Bruno Péquignot dans son ouvrage intitulé *Pour une sociologie esthétique* : « *L'art est ce qui fait ouverture de l'être sur l'étant, ce qui fait advenir à la langue, l'indicible du chaos, de la confusion de la béance.* »³⁴⁰

Le théâtre est le seul lieu où la représentation de certains thèmes encore tabous reste possible, et c'est pour cette raison qu'il n'hésite pas à employer cet espace de liberté. De ce fait, sur scène il peut avoir le courage de parler de la guerre, du viol, de la torture. Ses pièces sont souvent construites avec rage pour parler de l'inconcevable et plus particulièrement de sa lassitude face à cette guerre du Liban qui n'en finit pas.

À l'instar de l'ensemble du monde, les attentats meurtriers du 11 septembre 2001

339 MOUAWAD Wajdi, *Lettre aux gens de mon âge*. Document déjà cité.

340 PÉQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, *Op.cit.*, p.206.

à New York et Washington ont ébranlé les artistes canadiens. Voire même amené à poser une question essentielle à quelques-unes des figures les plus connues et respectées de la scène québécoise : est-ce que le théâtre peut nous aider à faire face à l'inconcevable ?

« Le sujet auquel je songeais était, avant d'être sujet, sensation. C'est-à-dire que je désirais mettre en scène cette roue qui broie tout et entraîne l'humanité au complet dans son sillage. La guerre du LIBAN et les affrontements en PALESTINE me sont venus à l'esprit. Seulement, je trouvais difficile de faire un spectacle qui s'appuie sur un événement actuel. Je trouvais délicat de tenter de raconter l'histoire du MOYEN-ORIENT, car cela serait une expérience qui se rattacherait irrémédiablement à l'actualité et en serait tributaire. Mais la véritable raison aussi est qu'étant donné la persistance des conflits, je ne voyais pas comment rendre compte, raconter, sans trahir le présent. Il me semblait plus facile d'imaginer avec le passé, car le passé se rattache à l'imaginaire, tandis que le présent, surtout celui qui est sanglant, annule le mythe, la fiction et oblige presque au documentaire. »³⁴¹

Plus qu'un sujet, il parle de la guerre comme d'une « sensation ». Selon Wajdi Mouawad, devant l'inconcevable (la guerre, le terrorisme, l'horreur...), il faut répondre par l'inconcevable ; et un public qui croit à la proposition d'un artiste au point de confondre, comme c'est souvent le cas, réalité et fiction, représente quelque chose d'inconcevable. Il souligne constamment l'idée que la violence et la brutalité des actes sont les facteurs communs de toutes les guerres et c'est ce que le dramaturge québécois nous donne à voir par le biais de son art et de ses propres sensations qu'il tente de transmettre à travers la scène, mais aussi par ses lettres ouvertes.

À son avis, il est possible par l'usage du théâtre de tout montrer ou du moins de sous-entendre des événements atroces et des personnages monstrueux. Ainsi, dans *Incendies*, il nous présente le personnage de Nihad comme étant un homme sans remords, quitte à choquer son auditoire. Le dramaturge québécois nous montre que lors de son procès, ce criminel n'est pas nécessairement en train de se repentir :

« (...) Je ne conteste rien de tout ce qui a été dit à mon procès au cours de ces années. Les gens qui ont dit que je les ai torturés, je les ai torturés. Et ceux qu'on m'accuse d'avoir tués, je les ai tués. Je veux d'ailleurs les remercier car ils m'ont permis de réaliser des photos d'une très grande beauté. Ceux que j'ai giflés et celles que j'ai violées avaient toujours un visage plus émouvant après la gifle et après le viol, qu'avant la gifle et avant le viol. »³⁴²

341 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.60.

342 Ibid., p.84.

Dans cette citation, le personnage (Nihad) parle lors de son procès pour crime de guerre du fait qu'il n'a aucun remords et que même bien au contraire, il garde de chacun de ses crimes une certaine réjouissance. Il admet entièrement ses crimes et ne regrette rien, comble de cynisme, il remercie ses victimes.

Devant l'horreur, que pouvons-nous dire, faut-il désormais se taire, qu'en est-il de notre capacité à exprimer l'inexprimable ?

À cette question essentielle, Wajdi Mouawad répond tout simplement par ses créations. Il n'hésite pas à traiter des sujets forts souvent tabous afin de faire réfléchir son public quitte à le « remuer », voir même le « brutaliser ». Par ses textes, il annihile les tabous liés à la guerre.

3. La traversé de trois guerres : 1870, 1914, 1945 :

Au travers de sa pièce intitulée *Forêts*, Wajdi Mouawad nous montre les destins d'hommes et de femmes qui ont traversé trois guerres. En amont de l'histoire, il y a la guerre de 1870. Ensuite, c'est autour du sujet de la Première Guerre mondiale que le dramaturge axe la pièce.

« C'est ainsi qu'en lisant Platon et l'Europe, de JEAN PATOCKA, j'eus d'abord l'idée de créer un spectacle qui traiterait de la Première Guerre mondiale. Car cette guerre est considérée aujourd'hui par les philosophes et les historiens comme la matrice du monde moderne. La mère du XX^e siècle, celle qui accoucha, dans le sang et dans l'horreur, des hommes de maintenant. Aussi parce que la naissance provoqua la chute de l'Empire ottoman, et que l'Empire ottoman fut cette vague de cinq siècles qui noya tout le MOYEN-ORIENT, le pont était fait entre le sujet du spectacle et mes origines. » ³⁴³

Mouawad décide de traiter de ce sujet, car selon lui, cette guerre est l'un des symboles majeurs de l'horreur du XX^e siècle. Afin de mieux comprendre ce sujet, il s'est énormément documenté avant de travailler sur cet important fait historique comme

343 *Ibid.*, p.60.

il le dit ci-dessous :

« Aussi, pour mieux comprendre, j'ai poussé plus loin mes lectures, des lectures à la fois philosophique, historiques, romanesque et photographiques, pour tenter de saisir cette première déchirure du siècle. »³⁴⁴

Afin de traiter et de cerner au mieux le sujet de ces trois guerres, il a effectué un important travail de recherche afin de saisir plus finement l'événement. Par cette minutie, le dramaturge québécois nous montre bien que contrairement à ses dires ses sujets de travail ne sont pas aussi intuitifs qu'il semble bien vouloir le laisser penser (notamment lorsqu'il parle de la construction collective des spectacles).

Le choix de cette thématique est véritablement né d'une « rencontre » comme Wajdi Mouawad l'exprime dans la citation suivante :

« Un jour je me promène dans un cimetière et remarque une tombe, un nom et des dates : Lucien Blondel 1856-1949, et je prends conscience qu'un homme que je ne connais pas a vécu les trois guerres franco-allemandes. Cela a déclenché une rencontre amoureuse avec *Forêts*. Et là, comme lorsqu'on est amoureux et que l'on se met à découvrir la personne dont on est amoureux, j'ai voulu savoir si *Forêts* avait une famille, des frères et des sœurs, des parents, ce qu'elle avait vécu avant moi... Et elle a fini par me poser des questions que l'on ne m'avait jamais posées auparavant comme « d'où vient ton chagrin ? ». Cette discussion incroyable a duré deux ans. »³⁴⁵

Il indique que cette envie de créer une pièce traitant des trois guerres lui est venue en visitant un cimetière. Il décrit souvent ses choix thématiques comme on parle de rencontre.

Mouawad indique aussi que le choix des sujets de cette pièce va au-delà de la simple thématique de la guerre. En effet selon lui, la période de la Seconde Guerre mondiale est une période si riche d'un point de vue culturel et intellectuel qu'il ne faut pas passer à côté, comme il le souligne :

344 *Idem*.

345 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *Op.cit.*, p.5.

« Cela signifiait aussi qu'un individu passant à travers cette période traverse la plus violente du point de vue de l'éclatement des arts : PROUST et JOYCE en littérature, RODIN en sculpture, CEZANNE et PICASSO en peinture, BERG et SCHONBERG en musique, NIJINSKI et DIAGHILEV en danse, STANISLAVSKY et TCHEKHOV en théâtre. C'est aussi la naissance du cinéma, la découverte de l'électricité. C'est aussi l'interprétation des rêves de FREUD et c'est le Capital de MARX. Ce sont deux révolutions et un crash boursier. Bref, une aventure dont nous n'avons pas fini de ressentir l'onde de choc. »³⁴⁶

Par ce choix, Wajdi Mouawad nous montre aussi toute l'importance qu'il accorde au contexte artistique durant les trois guerres. Il ne laisse pas de côté l'aspect culturel de cette époque. Selon lui, cette thématique est un tout.

De ce fait, pour lui il est impossible de traiter ce sujet sans prendre en compte le bouillon culturel de l'époque. Au-delà de l'aspect artistique, il fait aussi référence aux avancées technologiques (cinéma, électricité), à la psychanalyse, à la philosophie et aux théories marxistes.

4. L'histoire conflictuelle du Liban :

Son théâtre est librement inspiré de l'histoire politique conflictuelle du Liban et la création théâtrale est pour lui un moyen de recoller les « morceaux » de son enfance perdue avec la guerre :

« J'ai quitté le Liban à la suite d'une décision prise par mes parents. Depuis, je n'ai jamais cessé de recoller les morceaux cassés de cette enfance. Et chacune de mes tentatives donne une pièce de théâtre qui raconte un Liban perdu politiquement, c'est vrai, mais aussi psychiquement. »³⁴⁷

Dans cet extrait il avoue parler du Liban, cependant il n'emploie pas directement le nom de ce pays dans ses diverses pièces de théâtre, mais n'importe quelle personne ayant lu la biographie de Mouawad ou connaissant assez précisément le Liban

³⁴⁶ *Ibid.*, p.6.

³⁴⁷ Article de Ghania Adamo, *C'est le Liban qui se consume dans Incendies*, in Libanvision, le 14 mai 2005, [en ligne]. Source déjà citée.

comprend que dans la plupart de ses textes, c'est son pays d'origine qui est présenté (et représenté sur scène).

« L'histoire avec une grande hache s'est dressée au cœur de nos vies. Face à elle, nous ne sommes armés que de nos bons sentiments. Mais l'histoire se rit de nos minutes de silence et de nos marches. L'histoire nous dit qu'il est trop tard pour les symboles. Il aurait fallu y penser avant. Les symboles ont été sacrifiés sur l'autel du néolibéralisme et de ses mirages de modernisme. »³⁴⁸

Le plus souvent, il est assez difficile de saisir s'il s'agit de vrais ou de faux sujets historiques. Par exemple dans sa pièce *Incendies*, ainsi que dans son roman *Visage retrouvé*, Mouawad parle assez clairement de l'incendie d'un bus en 1975 à Beyrouth, mais aussi des massacres du camp de réfugiés de Sabra et Chatila, événements jamais nommés mais identifiables.

Mais sa force est surtout de nous bouleverser au-delà de tout point de vue politique ou historique, de nous réveiller à notre propre histoire, mais aussi sur notre propre vie et notre violence sous-jacente.

Pour parvenir à ce résultat, le dramaturge québécois puise dans son enfance, dans son propre vécu de la « violence », car en nous questionnant il se questionne aussi lui-même. Certains de ses personnages semblent souvent représenter les alter ego de l'écrivain.

5. Le devoir de mémoire :

Quand Mouawad prend la parole, il soulève toujours de manière soucieuse le devoir de mémoire. Au cours des vingt dernières années, il s'est imposé par la vigueur de sa parole et la singularité de son esthétique théâtrale.

348 MOUAWAD Wajdi, *Lettre aux gens de mon âge*. Référence déjà citée.

Le devoir de mémoire comme chez beaucoup d'auteurs de théâtre contemporain ayant connu la guerre tient une place essentielle. L'œuvre du dramaturge québécois touche presque à ce que l'on peut nommer l'œuvre-testament, il se fait en quelque sorte le porte-parole « indirect » de l'Histoire (collective) libanaise.

« « La jeunesse est en colère. Elle part et vous laisse, touristes à votre propre vie, à votre propre ironie. Elle part et avec elle le soleil. » Nous leur dirons de ne plus chercher le soleil, que le soleil reviendra, mais jamais pour eux. La parole de Zarathoustra plein la gueule, on leur dira aussi que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles. On leur dira qu'ils nous ont pris nos compagnons de jeu et qu'en leur mémoire nous fleurirons la lune. »³⁴⁹

Pour Wajdi Mouawad, la colère que la jeunesse peut éprouver envers la génération qui l'a précédée doit se tourner vers le devoir de mémoire et non vers les armes ou la rancœur. Ainsi, il reprend dans cette citation les paroles de Zarathoustra dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, selon qui, l'homme est un être libre, apte à faire un choix entre le bien et le mal. Zarathoustra est aussi et surtout une réflexion sur une nouvelle promesse d'avenir pour l'homme et c'est bien cette idée que le dramaturge tente de faire passer à travers ses pièces de théâtre.

6. Comment « penser après Auschwitz » ?

Beaucoup d'auteurs de théâtre (comme par exemple Arthur Adamov), d'artistes et de penseurs se sont interrogés et se questionnent encore sur le rôle, la mission et la place de l'art après Auschwitz et les crimes majeurs du XX^{ème} siècle : le poète Paul Celan, le philosophe et romancier Maurice Blanchot, et le philosophe et sociologue Theodor Adorno, pour ne citer qu'eux. Selon le dramaturge québécois « (...) *il reste Hiroshima et les camps de concentration. Après ces traumatismes, il faut être fou pour décider de jouer le rôle de la foi.* »³⁵⁰

³⁴⁹ *Idem.*

³⁵⁰ MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p. 37.

Comment « penser après Auschwitz », telle est la question que se pose Wajdi Mouawad dans sa pièce de théâtre intitulée *Forêts* : « *Nous ne pouvons plus apprendre sur et par le sang des autres. Cela se fera encore, mais cela ne pourra plus être une expérience. Plus depuis les camps.* »³⁵¹ Selon le dramaturge québécois, depuis la découverte de l'existence des camps de concentration, il ne nous est plus possible de prendre l'horreur pour exemple tant l'homme est allé loin en monstrueuses démonstrations. En s'interrogeant sur l'horreur des camps, il se tourne vers un questionnement philosophique que tout homme doit se poser et il utilise le théâtre comme vecteur de sa réflexion à la fois personnelle et collective.

Dans sa pièce intitulée *Forêts*, il n'impose rien, il amène juste (il ouvre la voie) le spectateur à s'interroger sur lui-même, sur sa propre « monstruosité », mais sans pour autant le rendre forcément responsable.

« Il y a plusieurs choses. Tout d'abord, je suis né au Liban. Mais c'est au Québec que j'ai appris à faire du théâtre. Du coup je n'ai pas la culpabilité de ces choses-là. Je ne me sens pas coupable de l'histoire de l'Europe. Je me sens responsable, mais pas coupable. C'est ce qui fait ma différence avec les autres Européens. La place de la narration est une chose très compliquée. Je viens d'une civilisation marquée par l'histoire. L'Orient est rempli d'histoires. Tout à coup, l'on vous dit que vous n'avez plus le droit de raconter toutes ces histoires, car il s'est passé quelque chose que personne ne peut raconter : personne n'est sorti vivant de la chambre à gaz, donc personne ne peut plus raconter d'histoire. Ainsi la génération à laquelle j'appartiens est tout à fait interdite de raconter, interdite de rêver, interdite de beauté, interdite de figurer, de paysage, de nature, d'éléments... Comme si les 2.500 ans qui viennent de se passer et qui étaient affichés sur la beauté du monde, vous n'y avez plus droit. **Je crois que les générations qui arrivent auront besoin de reconstruire en disant que l'on peut être responsable tout en restant dans le monde.** La capacité à raconter des histoires a encore toute sa place, malgré toute cette violence qui s'est abattue sur nous. Je me situe, par rapport à la narration, dans ce courant-là. Je ne veux pas être coupé de ces 2.500 ans qui sont la base de notre histoire sous prétexte qu'il y a eu quelque chose de catastrophique qui a cassé tout cela. Je n'ai pas envie de rejeter les événements qui ont fait l'Europe. Et c'est en continuant à raconter des histoires que nous gardons ce fil, même s'il est ténu, qui nous a fondés depuis les Grecs. »³⁵²

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad explique qu'il ne se sent pas coupable de l'histoire d'un continent qui n'est pas le sien, pour autant il se sent responsable en tant

351 MOUAWAD Wajdi, article de NAVARRO Pascale: *La publicité envahit la littérature - Les liaisons dangereuses* -, in VOIR MONTREAL, septembre 2001, [en ligne]. Article disponible sur:

<<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=17752>>. (page consultée le 10 mai 2008).

352 MOUAWAD Wajdi, *Conversation sur le théâtre avec émotion*, Interview de DUBOIS Laure, in Evéne.fr, octobre 2006, [en ligne]. Source déjà citée.

qu'être humain. Selon lui, il faut impérativement parler de l'histoire des camps de concentration et des chambres à gaz même si personne n'est sorti vivant de ces dernières. Il faut assumer cette histoire qui malgré son caractère atroce a permis de construire l'identité du continent européen. L'artiste québécois s'interroge sur cette idée de l'après Auschwitz, Treblinka, Dachau. Comment se penser humain après une telle descente aux enfers ?

Pour ce dramaturge, les artistes sont en quelque sorte des sentinelles, des gardiens postés aux frontières de notre monde et de nos sociétés. Ils ont pour mission de nous avertir des conséquences de notre histoire et de notre présent. Ainsi, au cours de diverses interviews, il parle de cette idée, qu'après 1945, l'art fut donc longtemps en convalescence. Peut-être l'est-il encore aujourd'hui...

Wajdi Mouawad tente de nous faire comprendre nos erreurs passées et de nous mettre face à nos responsabilités, sans pour autant nous culpabiliser, il cherche par le biais du théâtre à nous responsabiliser en amenant le public à méditer sur la question d'Humanité.

7. Réflexion sur le nihilisme :

La représentation théâtrale est en elle-même construite sur les bases du nihilisme. Le théâtre naît pour mourir aussitôt. Mais au sein de son propre théâtre, Wajdi Mouawad ne parle pas de ce « type » de nihilisme.

« Ce que les nazis appelaient terrorisme durant l'occupation en 1940, les Français appelaient cela résistance. Ce que les fous de Dieu appellent aujourd'hui résistance, nous appelons cela terrorisme. Terrorismes et résistance sont l'envers et l'endroit d'un seul et même miroir. L'un est le cauchemar de l'autre. L'un est l'image atrophiée de l'autre. La définition appartiendra au vainqueur. Les kamikazes des uns seront des assassins, et ceux des autres, des héros. »³⁵³

353 *Idem.*

Le dramaturge explique que la frontière entre le terrorisme et la résistance est parfois très mince, il s'interroge sur la valeur éthique de chacun des mots.

Le théâtre de Mouawad aborde souvent la notion nihilisme. Ce mot vient du mot latin *nihil* qui signifie « rien ». Il est le plus souvent un point de vue philosophique d'après lequel le monde et plus particulièrement l'existence humaine sont dénués de toute signification, tout but, toute vérité compréhensible ou toute valeur. Wajdi Mouawad utilise le « champ » du nihilisme pour faire part de ses sentiments face au monde dans lequel il vit.

Il considère le monde comme en parle Zarathoustra, dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche « *Je vous le dis : il faut encore porter en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. Je vous le dis : vous portez encore un chaos en vous.* »³⁵⁴. Selon le dramaturge québécois, tout homme a en lui le chaos, c'est-à-dire que chacun de nous porte des sentiments destructeurs qui peuvent nous pousser à tous moments vers le nihilisme.

Dans la plupart de ses pièces, on retrouve des personnages incarnant le nihilisme politique, des individus qui n'admettent aucune contrainte et qui prônent un certain type de terrorisme politique tout en étant aussi des amis de liberté.

« Amé : Mais les gens s'en foutent des histoires ! De la tienne en particulier ils s'en foutent. Ils disent, les gens: trop d'histoires, plus d'histoires. On va faire sauter plutôt ! »³⁵⁵

Pour Wajdi Mouawad, il faut le plus souvent attendre la destruction pour s'apercevoir que nous sommes submergés de beauté, il faut souvent passer par le chaos pour pouvoir reconstruire le monde à son image.

354 NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra: Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, Éditions Folio, Collection Folio essais, Paris, 1985, p. 14.

355 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *Op.cit.*, p.84.

8. Les guerres fratricides :

Comme nous avons déjà pu le voir précédemment, Wajdi Mouawad use beaucoup du thème des guerres fratricides. Par le biais de l'écriture, il dénonce les conflits qui amènent à opposer des êtres humains d'une même culture et parfois même d'une même famille, comme il l'exprime dans la citation suivante extraite d'*Incendies* :

« Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre ? [...] Et on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre. » ³⁵⁶

Il use souvent de personnages traumatisés par le fait d'avoir tué durant la guerre un membre de sa famille, que ce soit son père ou son frère, comme c'est le cas dans *Forêts* comme nous pouvons le lire dans la citation qui suit :

« Léonie : Personne ne peut partir et personne ne peut venir. Notre Père a condamné les chemins, il y a des années. Il n'y a que la rivière. Votre corps est arrivé porté par le courant, ensanglanté. On a cherché la blessure. Pas de blessure. Ce n'était pas votre sang.
Lucien : Si, puisque c'était celui de mon frère.
Léonie : Vous l'avez vu mourir ?
Lucien : C'est moi qui l'ai tué.
Léonie : Ce doit être une mauvaise guerre pour laisser un homme tuer son frère.
Lucien : Monstrueuse. » ³⁵⁷

Littoral est aussi un texte à travers lequel la notion de guerre fratricide est particulièrement traitée, comme c'est le cas dans la citation qui suit dans laquelle Amé l'un des personnages explique la folie qui l'a poussé à tuer son père et aussi les membres de son propre peuple :

« Amé : Parce que c'est moi qui l'ai tué. (silence) Oui. Je l'ai tué. Mon père. Dans le noir je l'ai tué.
(...)
Parce que je l'ai pas reconnu. Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. Je revenais du combat, j'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : « Je suis Amé, c'est moi ! » Les hommes étaient fiers d'être abattus par moi ; je les égorgeais au corps à corps, les yeux dans les yeux, je les débarrassais de leurs armes, je leur ôtais leurs chaussures et je jetais leurs cadavres aux chiens. Je rentrais dans la nuit finissante ; arrivé à la croisée des chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré. Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour

356 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Op.cit., p.24.

357 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Op.cit., p.29.

finir trois coups au cœur ! J'ai déchiré ses habits, coupé son sexe, l'ai lancé aux oiseaux, j'ai mutilé son visage et je suis parti. Arrivé au village, on a couru vers moi, vite, vite, on a couru vers moi pour me raconter, me dire, que le corps de mon père venait tout juste d'être retrouvé par un berger qui rentrait ses moutons. Le corps était là ! J'ai reconnu mes gestes, mes coups et j'ai regardé, et j'ai compris ! (...) Et puis le noir depuis, même en plein jour, même en plein jour. »³⁵⁸

Pour dénoncer l'absurdité des guerres, il use souvent d'exemples choquants comme c'est le cas dans la citation ci-dessus, afin de faire comprendre aux spectateurs l'absurdité de la guerre. Ainsi, dans *Forêts* il y a le thème de l'homme qui tue son propre frère et dans *Littoral* d'un fils qui tue son père. Au-delà de ces deux textes, les conflits fratricides hantent les pièces de Wajdi Mouawad.

Incendies est plus une pièce qui parle de la guerre civile d'une manière générale comme l'exprime la citation suivante :

« SAWDA : Mais où est la guerre ? Quelle guerre ?
NAWAL : Tu sais bien. Frère contre frère, sœur contre sœur. Civils en colère. »³⁵⁹

Le théâtre de Mouawad traite largement de ce sujet difficile des luttes sanglantes entre frères et concitoyens, car elles sont le symbole majeur de l'absurdité des hommes. Par le biais du texte, le dramaturge québécois nous interroge sur notre propre humanité et sur notre rapport au monde et à la société.

C. Les thèmes « brûlants » de l'actualité au devant de la scène.

Par le biais de ses textes de théâtres et aussi de diverses missives, cet artiste prend le risque d'aborder des sujets « brûlants » de l'actualité, comme par exemple l'obstination des occidentaux à ignorer ce qu'ils sont réellement, mais aussi l'hypocrisie

358 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *Op.cit.*, p.p.70-71.

359 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *Op.cit.*, p.55.

de l'occident face à la question du terrorisme.

Il nous présente essentiellement des personnages emprisonnés dans le conflit qui pour eux représente le quotidien. Il parle souvent à l'aide de la poésie, de la douleur qu'amène la guerre. Par exemple dans la citation suivante extraite de *Littoral*, il décrit la scène d'un personnage qui perd la vie sur un champ de mines :

« FARID : Saïd est mort et toi tu chantes ?

SIMONE : je chante, oui ! je hurle ! Qui a dit à Saïd : « Saïd, tu ne peux pas aimer une fille comme Simone » ? Qui a dit ça ? Qui lui a dit : « Saïd, tu aimes trop » ? Il ne savait pas ce que ça voulait dire « aimer trop », il ne savait pas ce que ça voulait dire « être loin de moi » ! « Puisque j'aime trop, alors je peux traverser le champ miné en courant », et il est parti comme un « Saïd ! », j'ai hurlé, et lui courait je voulais fermer les yeux, mais je les ai gardés ouverts pour rester avec lui jusqu'au bout, jusqu'au bout ! Arrivé au milieu du champ, il a explosé, feux, flammes et sang, comme un crachat lancé au visage cruel de sa vie !

Simone chante. » ³⁶⁰

Dans ses différentes pièces de théâtre, Wajdi Mouawad use souvent de la poésie pour parler des sujets brûlants, car cette forme d'écriture est selon lui la plus juste pour parler de l'horreur. Ici, il s'agit de parler de la mort. Le chant est aussi très présent à travers ses pièces.

Enfin, il aborde aussi le sujet brûlant qu'est le viol comme arme de guerre, pour traiter ce thème il n'hésite pas à faire preuve d'une violence extrême dans les termes et dans les images qu'il utilise.

1. Critique du monde occidental :

La critique du monde occidental traverse la plupart des œuvres du dramaturge, mais aussi sa carrière d'artiste d'un point de vue plus global. Ainsi, dans nombre de ses

360 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *Op.cit.*, p.67.

ouvrages il dénonce ce monde et plus particulièrement ses dérives.

Ainsi, dans *Ciels* il nous montre un monde occidental en pleine dérive à cause de la crainte permanente du terrorisme.

Il exprime cette même idée dans une missive dont nous avons déjà précédemment parlée. Dans ce texte intitulé *Lettre aux gens de mon âge* (cf **Annexe 19** : « Lettre ouverte aux gens de mon âge » page 569), il met en garde les « occidentaux » au sujet du jugement qu'ils portent sur les kamikazes (en Orient) :

« L'Orient a ses kamikazes. Radicaux. Explosifs. Terrifiants. Purs et durs. Ils s'entourent de rituels et de prières et s'aveuglent de promesses d'une poésie vertigineuse de naïveté : « Tu iras directement au ciel, où douze vierges t'attendent. » Alors, ils s'oignent d'huile sainte. Ils prient et l'on prie avec eux car en Orient, le kamikaze n'est jamais seul. Il est entouré et vénéré puisque, à travers lui, certains posent le geste fantastique et fantasmagorique du suicide. Avant de revêtir ses vêtements, le kamikaze de l'Orient protège son sexe. Il le recouvre de pansements et de rubans car il doit être l'unique partie de son corps à demeurer intacte puisqu'il sera accueilli par douze vierges. Cela nous est complètement incompréhensible. Comment peut-on croire à ces histoires, ces légendes, comment peut-on aller se faire sauter, se fracasser l'existence et, avec elle, fracasser l'existence de tous ceux qui, participant au sordide jeu du hasard, étaient là, ce matin-là, dans ce lieu-là. Nous cherchons désespérément à y mettre une grille d'analyse, mais celle-ci échappe à notre entendement.

Pourtant, l'Occident aussi a ses kamikazes qui lui permettent de vivre, comme un sacrifice collectif inconscient, le suicide. Mais les kamikazes de l'Occident pratiquent une folie lente et civilisée, dénuée de rituels et savamment appliquée à rendre l'individu inapte à tout effort de pensée, à tout effort d'enthousiasme. Les kamikazes de l'Occident ne meurent pas et ne tuent pas des innocents, mais ils fracassent leur vie contre le mur violent et tortueux de l'ennui : l'ennui impitoyable d'une existence sans transcendance, sans aucune forme de passion. L'ennui. Et pour tuer l'ennui, les kamikazes de l'Occident regardent la télévision, seuls, car en Occident, le kamikaze est toujours seul. Les kamikazes de notre civilisation sont partout. Nous les voyons tous les jours mourir à leur propre vie derrière un tiroir-caisse. L'occident, depuis toujours, a aussi ses kamikazes. Des kamikazes à feu doux, à mort lente, à actes mesurés. Ils sont kamikazes en cela qu'ils sont l'instrument de notre confort.

La grande différence entre ces deux attitudes, c'est les innocents. Les innocents. Le kamikaze solitaire de l'Occident ne tue que lui-même sans savoir pourquoi il meurt, tandis que le kamikaze qui, convaincu de la raison d'être de sa mort, s'abat haineusement sur le monde ensevelit avec lui une multitude de destins étrangers à sa tragédie. » ³⁶¹

Dans cette longue citation, Mouawad parle des kamikazes d'Orient qui dans le monde occidental sont constamment stigmatisés. Il ne minimise pas le rôle dévastateur qu'ils peuvent avoir. Cependant, par cette lettre il montre que le monde occidental

361 MOUAWAD Wajdi, *Lettre aux gens de mon âge*. Référence déjà citée.

possède lui aussi à sa manière des kamikazes qui sont eux aussi tout à fait dangereux à leur manière.

Il dénonce la solitude qui peut exister dans le monde occidental, cet isolement qui pousse ces nouveaux kamikazes à se suicider petit à petit en s'enfonçant dans l'ennui et dans leur individualisme, comme il les appelle : « *Des kamikazes à feu doux, à mort lente, à actes mesurés.* ».

2. La notion de terrorisme :

Cette notion de terrorisme est extrêmement présente dans les écrits de Wajdi Mouawad, comme par exemple dans *Incendies*, *Littoral*, *Ciels*, mais aussi dans son premier roman *Visage retrouvé*, ainsi que dans l'adaptation de celui-ci, qui a pour titre : *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète, mais qui fut poseur de bombes)*, à sa mère morte depuis peu³⁶².

C'est un sujet de plus en plus présent dans le théâtre contemporain, mais ce qui fait la différence chez Mouawad, c'est la position parfois assez polémique voir assez controversée qu'il peut avoir sur ce thème. Il considère qu'un lien peut être fait entre le terrorisme et la résistance, il ne se contente pas de stigmatiser celui-ci, il tente de faire comprendre que rien n'arrive sans raison, chacun est plus ou moins coupable, n'importe qui est toujours plus ou moins terroriste (ou du moins un terroriste en devenir).

« Amé : On poserait des bombes.

Simone : Bonne idée.

Amé : Pendant la guerre, je posais des bombes.

Simone : écoute-moi, la bombe que je veux aller poser est encore plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays.

Amé : On en posera dans les autobus, dans les restaurants...

Simone : Non, non, cette bombe ne peut exploser que dans une seule place.

Amé : Où ?

362 Ce texte n'est pas encore publié, mais c'est une adaptation de son roman *Visage Retrouvé*.

Simone : Dans la tête des gens. »³⁶³

Cette notion est visible dans beaucoup de ses textes, au sein de la citation il parle d'une autre forme de terrorisme. En effet, le personnage de Simone propose de poser des bombes dans la tête des gens, c'est-à-dire de leur inculquer des idées. Au sein de son travail, Mouawad affirme la même chose que son personnage, en effet, selon lui la violence n'est pas une solution, par contre il confère un pouvoir sans limite à la pensée.

C'est dans son premier roman, qui a pour titre *Visage retrouvé*, que ce thème fait pour la première fois son apparition. Dans la citation qui va suivre, il décrit une scène qu'il a lui-même vécue au Liban lorsqu'il était enfant :

« Des gens courent. Ils crient. « Ce n'est pas de l'eau. Ce n'est pas de l'eau. C'est de l'essence. De l'essence ! » Je regarde mon ami. Il est trempé. Il fait chaud. Il a les yeux grands ouverts. L'homme arrose toujours. Le chauffeur le supplie : au nom de ta mère, au nom de ta mère ! Va te faire foutre, lui répond l'autre, et il lui tire une balle dans la tête. On crie. Le chauffeur tombe sur le klaxon. Une femme veut sortir pas la fenêtre. Trois longues rafales :

Tatatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatata
Tatatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatata
Tatatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatataatatata

Et d'un coup, d'un coup vraiment, d'un coup, l'autobus flambe. Il flambe avec les vieux, les femmes et les gros. Il flambe. Tout flambe. La femme ne bouge plus, à cheval sur le bord de la fenêtre. Elle brûle. Sa peau coule [...]. »³⁶⁴

Au sein de cet extrait de texte, Wajdi Mouawad décrit « crûment » une scène réelle de meurtre liée au terrorisme. Mais surtout, l'idée qu'il défend lorsqu'il parle de cette notion, c'est celui (le terrorisme) qui naît dans la tête des gens. Pour lui les idées peuvent elles aussi être des actes de terrorisme qui parfois font encore plus de dégâts que n'importe quelle bombe. Ainsi, dans *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète, mais qui fut poseur de bombes)*, à sa mère morte depuis peu, texte écrit en 2005, Mouawad travaille encore à cette idée de terrorisme par le pouvoir de la pensée :

363 MOUAWAD Wajdi, *Littoral, Op.cit.*, p.84.

364 MOUAWAD Wajdi, *Visage retrouvé*, Éditions Leméac, Collection BABEL, Montréal, Canada, 2010, p.23.

« LE JEUNE GARÇON : On me dit partout : « Va ailleurs poser tes bombes. » Mais moi je hurle de rire car la seule bombe que je porte, je la porte dans ma tête. Un jour, elle explosera et elle m'emportera loin, loin de cette terre qui noie mon enfance dans la vieillesse du sang. »³⁶⁵

Cette pièce de théâtre parle de l'histoire d'un jeune homme de quinze ans, qui après la mort de sa mère décide de devenir tueur de soldats et poseur de bombes. L'auteur montre la violence que chacun de nous porte en lui et qui à tous moments peut exploser. Par le biais de ses textes, le dramaturge nous montre que la limite entre les idées et la mise en application de celles-ci est souvent très mince.

« Dorénavant, il parlera la langue « du sang et de la haine ». Car là d'où il vient se trouve la douleur immense d'une blessure : une bombe, tombée sur le jardin de son père, a déraciné sa terre. Tuer, pour lui, deviendra de plus en plus difficile... »³⁶⁶

Pour l'artiste québécois, le terrorisme ne naît pas sans raison dans la tête des hommes et des femmes. Il montre par le biais de son théâtre que la violence et le fait de devenir un terroriste peuvent arriver à chacun de nous, car un événement dans notre vie et dans notre société peut facilement nous pousser dans cette direction. C'est aussi la cruauté du monde dans lequel nous vivons qui est responsable de cette orientation. Mouawad ne parle pas uniquement du terrorisme de cette façon, il l'aborde aussi de manière beaucoup plus franche, bien moins poétique. Nous en verrons un exemple plus tard dans la partie portant sur les femmes. Cependant, le caractère poétique du traitement de cette notion est nettement prédominant sur tout le reste.

On constate que dans sa pièce *Ciels*, dernière partie de la tétralogie intitulée *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, le sujet du terrorisme est le thème central. Il est le plus souvent traité avec poésie. D'ailleurs, Wajdi Mouawad définit *Ciels* de la manière suivante :

365 MOUAWAD Wajdi, *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète, mais qui fut poseur de bombes)*, à sa mère morte depuis peu, in répertoire des auteurs dramatiques, 25 septembre 2013, [en ligne]. Source disponible sur: <<http://web.archive.org/web/20070628235328/http://www.cead.qc.ca/repw3/mouawadwajdi.htm>>. (Page consultée le 01 octobre 2013).

366 MOUAWAD Wajdi, FABRE Patrick: *MOUAWAD Wajdi*, décembre 2013, les franophonies du Limousin, Théâtre traduction.net, [en ligne]. Article disponible sur: < <http://www.theatre-traduction.net/text4547.html>>. (Page consultée le 03 janvier 2014).

« C'est un lien.
Dans une pensée vertigineuse.
Un vertige qui s'apparente à celui du somnambule.
Il s'agit donc d'un éveil
ou plutôt d'un cauchemar qui verse dans un cauchemar.
L'instant où la conscience sort du brouillard est l'instant du vertige ?
C'est cette sensation précise qui est recherchée.
Il y a la révélation puis le vertige qui en est l'immédiate conséquence.
Œuvrer donc ensemble à la mise en place d'une mécanique poétique qui mènera celui qui y assiste à une sensation soudaine du vertige, celui que pourrait éprouver le somnambule à l'instant où, reprenant conscience, la situation impossible dans laquelle il se révèle à lui. »

367

Dans le travail du dramaturge québécois, cette œuvre tient une place importante, car c'est bien par elle qu'il conclut la tétralogie commencée avec *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Ainsi, elle ferme *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)* par une note qui annihile toute perspective d'espoir.

Ciels est une pièce de théâtre dont l'intérêt ne réside pas tant dans la pensée appliquée à la guerre et au terrorisme que dans son traitement dramaturgique. *Ciels*, raconte l'histoire de cinq personnages qui, enfermés dans un lieu « top secret », enquêtent sur un groupuscule inconnu qui menace la sécurité des grandes puissances mondiales. Tout au long de la pièce, le risque d'un attentat est toujours plus grand et notamment quand l'un des leurs vient de se suicider au moment où il allait enfin percer l'énigme terroriste. Le huis clos dans lequel ils vivent, loin de leurs proches, n'arrange rien. La pièce repose sur un suspense insoutenable que la mise en scène (et aussi les didascalies) de l'auteur met beaucoup en avant. Dans son texte, Mouawad nous parle de son, mais surtout du brouhaha des messages codés que les terroristes s'échangent par téléphone en plusieurs langues. Les didascalies et le texte nous indiquent que la menace terroriste est partout. Par la projection d'images, l'auteur sollicite aussi la vue des spectateurs. Au sein de cette pièce, le terrorisme n'est jamais montré « brutalement » par les mots, il reste assez subjectif, il est en quelque sorte là, mais presque impalpable et c'est justement ce qui souligne son caractère effrayant.

Pour le dramaturge québécois, cette pièce est un vertige, mais aussi un cri de détresse qu'il adresse au public, c'est ainsi qu'il définit cette idée au sein de la citation

367 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p79.

suivante :

« (...) si j'étais conscient que *Ciels* était la dernière partie d'un quatuor commencé avec *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, je ne pouvais pas me douter que sa conclusion allait en être, non pas un mot, mais un cris. C'est en effet un vagissement inarticulé qui se fait entendre aux derniers instants de *Ciels*. Cet hurlement referme la porte du « Sang des promesses ». »
368

Ciels, cette dernière pièce de la tétralogie conclut l'ensemble du *Sang des promesses* (*puzzle, racines, et rhizomes*) sur une note assez inquiétante, celle de la pression de la menace terroriste qui pèse de plus en plus sur le monde d'aujourd'hui, présente partout, mais toujours insaisissable.

3. Le « viol comme arme de guerre » :

La sous-information médiatique pour ne pas dire le silence qui entoure la pratique courante du viol en situation de conflit armé (le viol comme arme de guerre) est à l'image de l'attention, mais aussi de la « honte » que les sociétés ou la communauté internationale accordent à ce crime.

Cependant, il faut noter que cette situation est actuellement en train d'évoluer, grâce entre autres aux pressions qu'exercent des groupes de femmes ou encore à des associations (par exemple *Amnesty International*), mais aussi à la médiatisation grandissante de ce thème par les artistes et écrivains du monde.

Le « viol comme arme de guerre » est un thème qui prend une incontestable importance dans *Incendies*, ainsi que dans *Littoral*. Que ce viol touche des femmes ou des hommes.

368 MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, *Op.cit.*, p.19.

Wajdi Mouawad laisse paraître ce thème dans plusieurs de ses pièces de théâtre, mais aussi à travers d'autres textes, comme par exemple des articles destinés à la presse. La citation qui suit illustre bien la manière « brutale », avec laquelle Wajdi Mouawad traite de ce sujet :

« (...) ça me fait penser à l'histoire d'un ami qui est mort d'une façon horrible. Il y a une année ou deux, il avait été capturé par l'ennemi avec sa petite fille de huit ans, ils les ont foutus à poil, à lui, ils lui ont graissé le trou du cul et ils l'ont assis sur un long pal en bois. Il paraît que c'est une caresse incroyable qui te met au garde-à-vous immédiatement et bien malgré toi, et comme personne n'échappe à la règle, aussitôt qu'ils ont commencé à enculer avec le pal, il s'est mis à bander, alors, ils ont hissé le corps de sa fillette, ils lui ont écarté les jambes et ils te l'ont empalée sur la bite de son père, et comme elle gigotait comme une damnée en hurlant, son père, lui, glissait le long du pal en râlant. À la fin, un des soldats pris de pitié leur a tiré une balle dans la tête au moment où il éjaculait dans le cul de sa petite fille. » ³⁶⁹

Au sein de cette citation, le dramaturge décrit une scène dans laquelle un homme est contraint par des miliciens de violer sa propre petite fille.

Le viol reste un sujet très politique et encore très polémique qui tend à se « démocratiser » dans le théâtre contemporain du monde entier. Tout un courant d'écrivain tente par le biais du théâtre (et de la littérature et de l'art en général) de parler de ce sujet qui pendant très longtemps a été de l'ordre de l'indicible. Par l'utilisation de ce thème encore très brûlant bien que « vieux comme le monde », les écrivains brisent directement ou non le silence de la communauté internationale. Par le biais de l'écriture, ils illustrent une réalité souvent passée sous silence.

Dans un de ses essais, l'écrivain congolais Bolya dénonce le viol comme arme de guerre et arme de destruction massive en Afrique et dans le monde en général. *La profanation des vagins* est un livre fort et documenté qui fustige le silence de la communauté internationale sur cet important sujet.

On retrouve aussi ce même thème dans le livret de l'opéra *Adriana Mater* d'Amin Maalouf, mais aussi dans *La femme comme champs de bataille* de Mateř

369 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *Op.cit.*, p. 80.

Visniec. Malgré les exemples que nous venons de citer, il faut bien insister sur le fait que le recours à ce thème est une chose rare, car il est très politique et très polémique. Ce sujet est très rarement abordé dans le monde occidental.

Au fond, ce qui est le plus atypique, c'est que Mouawad ne traite pas uniquement du viol des femmes, mais aussi de celui des enfants ou encore des hommes dans un contexte de guerre. Il développe cette idée dans *Littoral* comme nous avons pu le voir dans une précédente citation, mais aussi dans un texte intitulé *Le sexe de l'homme*. Selon l'artiste québécois, la femme n'est pas la seule victime de ce type d'exactions.

Traiter du viol des femmes est déjà en soi quelque chose de politique et traiter de celui des hommes va bien au-delà de tous les tabous de la société. Il brise ici un double tabou, car il nous montre que ceux qui d'habitude sont les bourreaux peuvent aussi être des victimes. Il met sur le même pied d'égalité les hommes et les femmes pour en faire une grande fratrie qui est celle des êtres humains.

Il reste qu'aborder ce sujet de viol comme arme de guerre n'est pas une chose facile, même dans une société qui semble faire face à tous les tabous. Cet artiste n'est pas « le » porte-parole de ce sujet, cependant il est l'un des rares auteurs de théâtre à traiter aussi souvent et aussi « crûment » de ce sujet. Au sein d'une lettre intitulée *Le sexe de l'homme* (cf **Annexe 20** : « *Le sexe de l'homme* » page 576), Mouawad explique que les crimes les plus inhumains sont ceux qui laissent les victimes en vie.

« Il part mais il fait partie d'une autre époque. Celle où le bourreau appliquait son travail sur le corps du condamné. Il existe maintenant une torture qui prend sa source au cœur du XX^{ème} siècle et qui s'applique à garder la victime vivante, afin que la douleur devienne une langue acide qui puisse faire fondre, lentement mais sûrement, tous les interstices qui existent entre les fines lamelles de l'espoir. Une torture simple, qui permet au regard du bourreau de toucher au plus profond de la dignité de la victime. Sans cris, sans douleur, avec humour même. Sans effusion de sang ou de cris. Car ici, pas de doigts arrachés, pas de corps mutilés, pas de jeu avec la limite fine entre douleur et évanouissement. Non. Ici, il y a horreur. »³⁷⁰

Dans ce texte, Mouawad insiste sur l'idée que le viol est l'une des pire torture

370 MOUAWAD Wajdi, *Le sexe de l'homme*, *Relations*, n°668, mai 2001.

qui existe au monde, car elle laisse la plupart du temps sa victime en vie.

4. Les grandes tueries de notre siècle :

Dans ses pièces de théâtre, Wajdi Mouawad fait souvent référence aux grandes tueries de notre siècle. Dans cette partie, il s'agit de parler des grandes tueries qui depuis quelques années ne cessent de défrayer la chronique, comme par exemple celle de Colombine, mais aussi celles qui ont touché le Canada.

Ainsi, dans *Forêts* le dramaturge fait référence à une tuerie (la funeste tuerie de Polytechnique à Montréal) qui s'est déroulée au Canada en 1989, durant laquelle un homme a tué uniquement des femmes.

« ANNONCEUR : Bonsoir, mesdames et messieurs. Des scènes épouvantables en fin de journée à l'école polytechnique de Montréal où un tireur fou a tué quatorze personnes et fait treize blessés. Les quatorze personnes tuées sont toutes des femmes. Après avoir semé la terreur sur plusieurs étages de l'édifice, il s'est enlevé la vie. »³⁷¹

Ici, dans cette citation extraite de sa pièce intitulée *Forêts*, Wajdi Mouawad fait référence à la célèbre tuerie de l'École Polytechnique qui eut lieu le 6 décembre 1989 à l'École Polytechnique de Montréal (Canada).

Comme autres tueries, il décrit aussi des scènes d'une violence incroyable comme c'est le cas dans *Incendies*.

« J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé : « Je ne suis pas du camp, je ne suis pas réfugiée du camp, je suis avec vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé ! ». Alors ils m'ont laissée descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup vraiment, l'autobus a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans les

371 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *Op.cit.*, p.23.

bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau d l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! »³⁷²

Il mêle à son texte un fait réel, car en réalité, cet incendie est un fait majeur dans le déclenchement de la guerre civile au Liban. La légende dit que Mouawad lui-même aurait été témoin de cet événement. On retrouve aussi la présence de ce même bus dans son roman qui a pour titre *Visage retrouvé* et qui est plus précisément son œuvre la plus autobiographique.

5. Raconter son histoire avant qu'il soit trop tard :

Le théâtre de Mouawad sert souvent à raconter son histoire avant qu'il soit trop tard. Ainsi, dans la majorité de ses textes, il use de personnages qui confessent leur(s) histoire(s) aux autres avant que celle-ci ne tombe dans l'oubli. Toute expérience est bonne à raconter, à partir du moment où elle aide à se reconstruire, ou du moins que celle-ci puisse être salvatrice.

« SABBE : Je te connais bien ! Des assassins de ton espèce j'en ai vu beaucoup et partout ! Je veux bien le garder, le cadavre, parce que le cadavre d'un père qui a encore toute sa tête est un véritable miracle ! Un miracle ! L'odeur n'est rien, au contraire, elle est rassurante puisqu'elle me rappelle que le cadavre est toujours ici, pas perdu, pas volé, pas brûlé. Tu ne peux pas comprendre ça, toi, puisque tu es celui qui tue et qui jette ! Moi, tout comme toi, j'ai été un fils et mon père il me semble que je le vois ! Simone, on va imaginer que nous sommes devant du monde. Je suis debout et je raconte mon histoire. Je dis : Je m'appelle Sabbé. Ils sont arrivés en hurlant, ont défoncé la porte, arraché mon père de son sommeil, brûlé les livres, incendié la maison, tué les animaux ! Tout le monde hurlait, tout le monde criait ! On nous a emmenés jusqu'au terrain de jeu, nous ont craché au visage, violé ma mère devant mon père, frappé mon père devant ma mère, mis leur sexe dans ma bouche, devant ma mère mon père qui hurlaient ! « Tu hurles, tu hurles ! » ont dit les hommes à mon père et lui ont fracassé les dents, l'ont relevé : « Puisque tu sais écrire, écris maintenant », et ils lui ont tranché les bras. « Écris ! Écris encore ce que tu sais écrire ! Écris avec tes pieds puisque tu n'as plus de bras, vas-y, avec tes pieds ! », et ils lui ont tranché les jambes ! « Tu ne veux plus écrire ? Écris avec ta langue !! Écris, écris !! », et ils lui ont tranché la tête ! Alors, dans cette folie, indicible indicible, je me suis mis à rire ! Tu peux imaginer ça ? Je riaais avec la tête de mon père qu'un des soldats m'a forcé à tenir entre les mains ! Ils ont pris la tête, l'ont lancée au sol, ont joué au ballon avec. Je riaais, je riaais, ma mère à mes pieds, je riaais, je riaais, tu entends ce que je te dis ? Je riaais ! (...) »³⁷³

372 *Ibid.*, p.48.

373 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *Op.cit.*, pp.76-77.

Sabbé raconte ici en précision une scène violente qu'il a vécue durant la guerre, par la parole le personnage tente de se décharger de ses affects. Dans le théâtre de Wajdi Mouawad, la transmission orale est un « acte » nécessaire. Au sein de cette citation, le dramaturge montre que la barbarie n'a pas de limite et plus particulièrement en période de guerre.

Wajdi Mouawad ne décrit pas la violence juste pour la violence, il cherche constamment à nous mener vers la réflexion et à remettre en question le monde dans lequel nous vivons. Pour le dramaturge québécois, il est important de parler de son histoire avant qu'il ne soit trop tard afin que celle-ci ne se répète pas à nouveau. Parler avec violence est en quelque sorte un principe de catharsis dans sa dramaturgie.

D. Un champs lexical de la violence.

Les œuvres de Mouawad sont le plus souvent empreintes de poésie mêlée à des termes d'une violence extrême (poétique de l'horreur).

Dans certains extraits de textes, il y a une véritable surenchère de terme appartenant au champ lexical de la violence, comme c'est par exemple le cas dans la citation extraite de *Forêts* dans laquelle Loup le personnage principal parle de sa famille.

« LOUP : Le jumeau viola sa jumelle et se tua. Le jumeau entraîna sa mère au fond d'une fosse et la tua. La mère abandonnant sa fille, la fille tête fracassée à coups de marteau le marteau a concassé la mâchoire de sa fille jusqu'à la dernière dent une dent au milieu du cerveau de sa fille qui n'a pas su donner un cœur à la sienne qu'elle a appelée Loup. »³⁷⁴

Au sein de cette citation, Loup décrit la barbarie de sa famille et montre comment elle s'est construite par rapport à ces monstres.

374 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *Op.cit.*, p.82.

D'une manière générale, l'usage de personnages dits monstrueux est très fréquent dans les pièces de théâtre et ceci depuis la nuit des temps comme le souligne le sociologue Jean Duvignaud :

« Monstres. C'est-à-dire des personnages séparés de l'ordre commun, enfoncés dans leur individualité d'hommes qui ont débordé les cadres de la vie admise et reconnue et qui tentent de remonter le courant. Atypiques, que peuvent-ils atteindre qui corresponde à la hiérarchie des désirs et des plaisirs validés par la tradition ? Leur volonté les a rejetés hors de l'humanité. » ³⁷⁵

Mouawad use de termes tellement violents qu'il est parfois difficile de lire ses textes. L'utilisation d'un tel champ lexical donne une dimension encore plus grande aux événements relatés. Lors de la mise en scène de ses pièces, l'auteur retire certaines répliques trop violentes.

1. Le sang :

Le sang est un élément récurrent dans les textes de Wajdi Mouawad. Ainsi, il a même fait le choix d'intituler sa tétralogie (composée de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*) : *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*. Dans ses œuvres, un grand nombre d'événements importants dans la vie de ses personnages passe par le sang, comme par exemple, la promesse, la guerre, la naissance et le viol.

Cet élément est présent dans chacune de ses pièces de théâtre et plus particulièrement dans celles traitant de la guerre et de l'identité. Le sang tient parfois une place très importante voire même centrale, comme c'est le cas dans la pièce intitulée *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*.

« Ils sont arrivés au Sang !
Le sang comme réponse
Le sang en réponse

375 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.227.

La réponse par le sang
Et jusqu'au sang !
« Qu'est-ce qui nous regarde ? »
« Le sang le sang des malheurs et des prophéties ! »
Comme si dans le sang
On allait trouver paix et consolation
Assurance et tranquillité.
« Le sang nous regarde car le sang est sur nous ! » »³⁷⁶

Dans cet extrait, le dramaturge parle de la guerre et par le traitement poétique de la thématique du sang, il nous fait comprendre que ce n'est pas en versant celui des autres que nous retrouverons la paix.

Wajdi Mouawad utilise de nombreuses fois le mot sang dans ses textes, parfois il en parle aussi de manière détournée. La couleur rouge est de ce fait elle aussi omniprésente. Dans *Incendies* pour parler de la guerre, il utilise le terme de loup rouge.

Les liens du sang sont aussi très présents dans quasiment toutes les pièces du dramaturge québécois.

« LOUP : (...) Vous parlez du sang, Douglas, vous parlez de mon sang. Maintenant que je connais l'histoire de mon sang, eh bien, ce sang-là, celui que j'ai dans les veines, celui-là, eh bien, j'ai encore plus envie qu'avant de prendre le couteau puis de me trancher les veines pour me le vider jusqu'à la dernière tache, le faire disparaître, le brûler, le mettre dans l'acide et tout laisser tremper sans épargner la moindre goutte. Et si c'est vrai que je suis la dernière descendante de cette lignée, et que ce sang est bien mon sang, je peux vous assurer que rien dans son histoire ne me donne du courage pour vivre. Au contraire. Mourir et tout enterrer jusqu'à la dernière corde. (...) »³⁷⁷

Comme cet extrait de *Forêts* le souligne, les liens du sang tiennent une place majeure dans ses textes. *Forêts* est avant tout une œuvre qui montre les destins entrecroisés de sept femmes liées éternellement par le sang. En règle générale chez Mouawad, les liens du sang ne sont pas positifs. Dans son théâtre, il montre que ces liens sont comme un fardeau que chacun d'entre nous se doit de porter, comme un lourd héritage. Seule l'amitié peut nous sauver de ceux-ci : « *c'est l'amitié qui nous sauve des liens du sang parce qu'elle n'est pas liée à l'héritage* ». ³⁷⁸

376 MOUAWAD Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2008, p.14.

377 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *Op.cit.*, p.p.83-84.

378 MOUAWAD Wajdi, Archives, site officiel de Wajdi Mouawad, [en ligne]. Source disponible sur: <

Par le traitement de cette thématique, le dramaturge québécois fait passer des idées violentes. Le sang est présent dans chacune de ses pièces de théâtre, mais à des degrés différents. Il n'est jamais porteur de message positif, même au moment de la naissance, il est toujours lié à un élément tragique.

2. La mort et la torture de l'enfant :

Mouawad aborde souvent le thème de la mort, mais aussi de la torture et particulièrement celle de l'enfant. Comme il le dit dans *Incendies* : « *L'enfance est un couteau planté dans la gorge, on ne le retire pas facilement.* »³⁷⁹

Au sein de son théâtre, le dramaturge québécois n'épargne pas les enfants, quitte à choquer un certain nombre de spectateurs. L'enfant est souvent le réceptacle de la haine du monde adulte et c'est bien cette idée qu'il affiche clairement dans ses pièces de théâtre.

Ainsi, dans plusieurs de ses œuvres, il donne des descriptions violentes tirant vers le « gore » de meurtres d'enfants. C'est le cas notamment dans *Rêves* :

« ISIDORE. (...)
Je crache sur ton visage hideux les mots de mon espoir !
Je les crache en bouquet de rasoirs,
Et pour que tu comprennes bien la portée de ma voix,
Sache que pas plus tard qu'hier,
j'ai égorgé de mes mains un nourrisson
En le regardant droit dans les yeux ;
J'avais fait d'abord glisser ma paume le long de sa peau satinée,
Avec douceur, avec amitié,
Et au dernier moment,
Au moment où il s'y attendait le moins,
J'ai planté dans son cou mes ongles taillés ;
Et dans ses yeux hagards de douleur,
Moi,
J'ai vu un signe de vie,

<http://www.wajdimouawad.fr/archives/forets> >.

379 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *Op.cit.*, p.14.

Tel que je n'en avais pas vu depuis longtemps.
Alors, pour qu'il ne puisse pas hurler de frayeur,
j'ai enfoui au fond de sa bouche le cadavre empesté d'un scorpion,
Et ses lèvres, je les ai cousues de fil acéré.

Et sa jambe, je l'ai brisée
Pour y entendre le craquement du monde ;
Et sa main, je l'ai brisée
Pour y entendre le battement de ton cœur ;
Et sa tête, je l'ai croquée;
Le long de son crâne osseux,
J'ai fait glisser mes dents jusqu'à l'explosion ;
Et dans les flaques de son cœur éclaté,
J'ai pu voir les horreurs,
(...) »³⁸⁰

Nous pouvons constater que Wajdi Mouawad use de termes extrêmement violents pour aborder le sujet de la torture et du meurtre. Cet extrait n'est pas une exception. En effet, il est courant de lire des scènes de ce type dans les pièces du dramaturge.

La violence et la barbarie tiennent une place importante dans l'œuvre de l'artiste, elles sont encore plus choquantes lorsqu'elles sont orientées vers les enfants. Cependant, il est difficile de donner une explication à la récurrence de ce thème, car Mouawad n'aborde jamais la question lors de ses interviews.

3. L'animalité :

On retrouve souvent la présence de l'animalité dans les textes de Wajdi Mouawad, comme par exemple au sein de son deuxième roman intitulé *Anima*. Dans cette œuvre, l'artiste québécois donne véritablement la parole aux animaux. Comme c'est fréquemment le cas dans ses textes, il use de la prosopopée qui est une figure de rhétorique qui consiste à faire parler une personne morte, une abstraction ou encore un

380 MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2002, p.33.

animal comme c'est le cas dans *Anima*. Cette forme particulière apparaît souvent dans les œuvres de combat ou de débat.

« Dans *Anima*, les animaux utilisent une langue beaucoup plus riche que les humains, comme si, doué de parole, l'humain ne savait plus parler, alors que, muettes, les bêtes retrouvent une richesse d'expression qui est, pour elles, merveilleuse. »³⁸¹

Il fait souvent référence à cette image pour dire que la guerre a fait des hommes des animaux qui ne sont plus capables de faire la distinction entre le bien et le mal.

Wajdi Mouawad, au sein de ses pièces de théâtre, nous montre que les animaux ont parfois plus de bon sens que les êtres humains, comme c'est le cas dans *Forêts*. « Les animaux ne regardent qu'avec leurs yeux, nous, les humains, nous regardons avec notre folie »³⁸².

L'animalité se retrouve aussi dans les scènes de viols que l'on trouve dans plusieurs pièces de Mouawad, comme par exemple *Incendies*, *Littoral*, ou encore *Forêts*. Mais dans son théâtre, ce motif est le plus présent dans *Forêts*, peut-être parce que la pièce se passe en partie dans un zoo caché dans les bois. Dans cette œuvre, l'animalité est présente dans chacune des pages et même dans le nom de certains personnages comme par exemple Loup ou encore Edmond le girafon. Au sein de ce texte, Mouawad nous amène à nous poser des questions sur notre propre humanité et aussi sur les responsabilités que nous avons vis-à-vis des crimes de nos ancêtres.

« Albert : Nous allons quitter l'Alsace, Odette et nous resterons Français. Nous resterons libres ! Nous allons nous exiler, mais notre exil, je te le promets, sera source d'un monde nouveau que nous bâtirons ensemble. Écoute mon rêve, laisse-le te consoler. Avec la fortune immense que j'hérite de ma mère, je vais acquérir une terre, isolée de tout, loin de la suspicion des hommes et de leur perversité; une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis, je t'assure, un éden enfoncé profondément au cœur des Ardennes. Là, nous construirons une magnifique maison et nous ferons venir, de par le monde, les animaux les plus fabuleux, les plus splendides, les plus sauvages et nous en

381 MOUAWAD Wajdi, article de LIGER Baptiste : *Témoins d'un crime, des animaux prennent la parole*, in l'express culture, le 27 août 2012, [en ligne]. Article disponible sur: < http://www.lexpress.fr/culture/livre/anima_1153187.html#QzIkkREQ5JkQWxag.99 >. (Page consultée en mars 2013).

382 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *Op.cit.*, p.32.

ferons nos compagnons de jeu.(...)Ainsi, de génération humaine en génération animale, peu à peu naîtra un monde où les animaux et les humains vivront côte à côte sans que l'un n'apprivoise l'autre ni que l'autre menace l'un. Cela, ce retour fabuleux vers les origines de la bonté, je je sais, j'en suis convaincu, saura nous arracher à la violence du monde d'aujourd'hui qui broie chacun d'entre nous. »³⁸³

Mouawad nous fait observer que les animaux les plus « sauvages » au sens de barbares, ne sont pas nécessairement ceux que l'on croit. Selon lui, désormais l'animal incarne la bonté, alors que l'homme n'est que perversion. Le dramaturge nous montre que la culture au final est une corruption, un abâtardissement de l'homme et de son humanité.

4. L'homme est un loup pour l'homme :

Mouawad nous montre par le biais de ses textes que le pire ennemi de l'homme, c'est lui-même. Au travers de ses pièces de théâtre, le dramaturge québécois développe fréquemment cette idée du philosophe Hobbes que l'homme est un loup pour l'homme. Cette idée de « l'homme est un loup pour l'homme »³⁸⁴, « Homo homini lupus »³⁸⁵, montre que c'est la guerre de tous contre tous. En fait, il y a un désir de domination qui semble animer naturellement chaque homme, ce désir est inséparable de celui de reconnaissance : « *La violence et la ruse sont en temps de guerre les deux vertus cardinales.* », en effet, la violence et la ruse sont les deux « qualités » les plus précieuses en temps de guerre, du moins c'est l'idée que Hobbes défend dans son œuvre.

Il y a un lien à faire entre cette théorie de Hobbes et plus particulièrement avec la pièce de Mouawad intitulée *Incendies*. Il y a un rapprochement très fort entre cette théorie et le personnage de Nihad tel que le dramaturge le présente. En effet, il nous montre que Nihad n'est pas mauvais par nature, mais que c'est la guerre qui l'a rendu

383 *Ibid.*, p.63.

384 C'est une formule de Plaute reprise par Hobbes.

385 Traduction latine de : « L'homme est un loup pour l'homme ».

mauvais. Car l'homme doit raisonner dans son cadre individuel, parce qu'il est en quelque sorte dans un contexte de survie. Hobbes souligne que, lorsque les hommes vivent selon l'État de nature, leurs forces s'affrontent nécessairement pour la préservation de leur propre nature. L'état de nature, état de guerre et de violence, condamne l'homme à une existence quasi animale, sans culture ni civilisation. Cette vision philosophique du loup semble se rapprocher du texte de Wajdi Mouawad.

Au-delà de cette notion relevant des théories de Hobbes, le dramaturge québécois use dans bon nombre de ses textes du terme de « loup » comme nous avons pu le voir précédemment.

5. La mort :

La mort dans le théâtre de Mouawad est omniprésente, même dans les livres qu'il écrit pour le jeune public (comme par exemple dans *Pacamambo*). Il n'a pas de manière spécifique pour aborder ce thème, il est capable d'en parler crûment tout comme de l'aborder avec beaucoup de retenue. Parfois, ce sujet est aussi traité avec humour, mais aussi avec une certaine pointe de poésie, comme en témoigne l'exemple suivant extrait de *Pacamambo* dans lequel Julie (une petite fille) parle d'un pays imaginaire, mais aussi de la mort.

« C'est le pays de l'empathie générale.
C'est ce qu'elle dit toujours, ma grand mère.
(...) Pacamambo est un mot qu'il faut prononcer quand on sait que la vie c'est la mort,
Que la mort c'est la vie.
Quand on sait qu'on peut être l'autre.
Quand on est alors l'empathie absolue.
Moi, par exemple,
J'ai décidé, depuis que ma grand-mère est morte,
Que je n'ai plus la même couleur de peau.
C'est une décision importante. »³⁸⁶

386 MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, Éditions ACTES SUD JUNIOR, Collection poche théâtre, Paris, 2007, p.79.

Mouawad par l'utilisation de ce thème semble se rassurer et vouloir en même temps rassurer ses spectateurs sur leur condition de mortel. Il nous fait comprendre que nous devons appréhender la mort chaque jour, car c'est tous les jours que nous mourrons un peu. Cet auteur a écrit *Pacamambo* essentiellement pour les enfants. Dans cette pièce de théâtre, cette petite fille qui se prénomme Julie perd sa grand-mère adorée. Révoltée par cette disparition qu'elle ne comprend pas, elle décide de rencontrer la mort pour lui « casser la gueule ». Mouawad use constamment de métaphores dans ses textes afin de rendre ses idées plus intelligibles.

6. La quête de l'alphabet perdu :

Wajdi Mouawad accorde beaucoup d'importance aux mots aussi bien dans ses différentes pièces de théâtre que dans ses textes d'une manière plus générale.

« Nous arriverons au premier jour de répétition avec rien dans les poches, rien dans les mains.
Rien.
Avec le désir de rencontrer ceux et celles que nous serons en ce jour de l'an prochain.
Ne rien préparer.
Ne rien prévoir.
Ni histoire, ni idées.
Rien.
Ou alors une simple obligation.
Ne pas oublier que notre génération a entre les mains un alphabet rescapé.
Car l'alphabet est tombé dans le gouffre des extinctions.
Les lettres ont cramé.
Aucune n'a réussi à en rattrapper.
Pour faire des mots, on n'a plus que des cendres.
Alors, on fait des mots avec le souvenir que nous avons des lettres ;
c'est une écriture qui se souvient d'elle-même.
Écrire un A, ce n'est plus écrire un A, mais c'est écrire un A qui ne peut que se souvenir de ce que fut, avant le gouffre, le A.
Un chien ne peut pas craindre.
On peut le tuer, mais personne ne peut exterminer son aboiement ;
on pourra toujours exterminer la parole. »³⁸⁷

Dans cette citation, Mouawad indique l'importance que l'alphabet possède au

387 MOUAWAD Wajdi, Notes d'intention sur le spectacle *Temps : le mot empoisonné*, in *L'Oiseau-Tigre* (les Cahiers du Théâtre français), vol. 9, no 2, janvier 2010.

moment de la création d'une pièce de théâtre. Créer un texte, c'est un peu participer à reconstruire l'alphabet.

Dans *Incendies*, le dramaturge québécois nous montre toute l'importance de la résistance par le verbe : « (...) ça c'est l'alphabet. Il y a vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches. Tu dois toujours les connaître. »³⁸⁸

Au sein de cette citation, Mouawad nous montre toute l'importance d'une bonne maîtrise de sa langue, ainsi que de son alphabet. Selon le dramaturge, les mots peuvent avoir autant de puissance que des armes à feu.

Wajdi Mouawad exprime aussi cette idée de la quête de l'alphabet perdu, par le biais de lettres ouvertes, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

« Tombé dans le trou du trou, l'alphabet, pris au piège des chaleurs esthétiques, suintant jusqu'au cloaque, l'alphabet a vu ses lettres s'oxyder jusqu'à se calciner, pour se consumer, de A à Z, ne laissant que des cendres. Aucune lettre n'en est sortie vivante et nul ne peut oser approcher le trou du trou où les lettres sont mortes. Nul ne peut prétendre savoir comment, dans le trou du trou, les lettres sont mortes, ni dans quelle douleur, ni en décrire la souffrance. Comment utiliser des lettres pour décrire la mort des lettres ? Plus d'alpha, ni d'oméga, ni d'aleph. Reste le souvenir que nous avons d'elles; la fragilité du *f*, la sexualité du *e accent aigu* et du *e muet*, puis la Cassiopée du *w*. Les mots écrits, mémoire des lettres disparues, font de tout texte, en lui-même, avant même d'être inscrit, ontologiquement, une nostalgie. Dans la maladie incurable du retour, les mots ont perdu tout présent. Les lettres qui les composent nous rappellent les chers disparus sans empêcher le sens d'être donné. Générosité des morts à demeurer actifs auprès des vivants tant et aussi longtemps que ceux-là n'auront rien trouvé pour les remplacer. »³⁸⁹

Au sein de ce texte, Mouawad exprime l'idée qu'au fil du temps notre alphabet s'est perdu et qu'il nous faut désormais (re)partir à sa rencontre. Cette recherche de l'alphabet rejoint l'idée que tout homme doit aussi être en quête de sens concernant son existence.

388 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op.cit., p.38.

389 MOUAWAD Wajdi, Notes d'intention sur le spectacle *Temps : le mot empoisonné*. Source déjà citée.

7. Accoucher de monstres :

Cette idée d'accoucher de « monstres » est perceptible dans plusieurs de ses pièces. Dans les œuvres de Wajdi Mouawad, l'enfantement est rarement un moment de joie. Au sein de ses pièces, les femmes mettent parfois au monde des enfants qui sont le fruit d'un viol ou encore d'une relation incestueuse.

Dans *Incendies*, la protagoniste Nawal met au monde un enfant qui deviendra ensuite son propre bourreau et violeur. Dans *forêts* on assiste aussi à la naissance d'un enfant qui a les traits physiques d'un monstre, car il est le fruit d'une relation incestueuse entre Hélène et son propre frère.

« DOUGLAS DUPONTEL : (lisant). Au troisième mois, Hélène découvrit qu'elle était enceinte, sans savoir si elle l'était d'Albert ou de son frère Edgar. Hélène accoucha seule au milieu du zoo et mit au monde des jumeaux. Une fille qu'elle appela Léonie et un garçon auquel elle ne sut pas donner de nom. Un enfant informe, monstrueux, mais vivant, bien vivant. »³⁹⁰

Dans ses textes, il souligne souvent toute l'étendue de la monstruosité dont l'espèce humaine fait preuve. En faisant accoucher ses personnages de monstres, il nous montre aussi un thème qui lui tient très à cœur et qui est celui de « la généalogie de la violence » .

Selon le dramaturge québécois, les nouvelles générations restent aujourd'hui marquées au fer rouge par les meurtres commis ou subis par leurs géniteurs. Mouawad parle ici de la notion de « fatum » (obtenu en partage) que l'on retrouve dans les tragédies grecques, c'est-à-dire le fait qu'un malheur est déterminé à l'avance et qu'il est inévitable, c'est en quelque sorte la fatalité qui est présentée à travers ses textes.

Cette image du monstre revient constamment dans son œuvre. Par exemple, pour décrire l'exilé il use encore de cette image, comme c'est le cas dans un entretien avec le sociologue Jean-François Côte :

390 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *Op.cit.*, p.82.

« C'est le mutant. Le cancrelat si vous voulez. Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi. Car je trouve cela proprement épouvantable de manier le français de cette manière alors que je suis absolument handicapé dès qu'il s'agit de me souvenir comment on dit le mot « chapeau » ou le mot « portes-clé » en arabe. Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial. Une mutation. Un monstre. »³⁹¹

Cette image du monstre, de l'insecte et du mutant, refait constamment son apparition dans ses pièces de théâtre, dans ses articles, ainsi que dans ses entretiens, etc.

8. Le couteau :

Le couteau est présent dans de nombreuses œuvres du dramaturge, il est par exemple un symbole important dans sa pièce intitulée *Incendies*. De plus, c'est aussi le titre de l'une de ses pièces de théâtre. Dans les premières pages d'*Incendies*, on peut lire : « *À Jeanne et Simon, Simon et Jeanne. L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement.* »³⁹²

Cette idée que « *l'enfance est un couteau planté dans la gorge* » est le leitmotiv de la pièce, cette phrase est en quelque sorte le point de départ de la quête identitaire entreprise par Jeanne et Simon.

Dans *Incendies*, c'est la thématique de tout ce qui tourne autour du couteau, c'est-à-dire la vie. Cet objet chez Mouawad est un symbole ambivalent à la fois de vie et de mort. La vie est liée au couteau dans cette pièce, toujours dans l'idée de la vie qui s'agrippe autour du couteau, du corps qui ne veut pas laisser la mort l'envahir.

« Le plus difficile n'est pas de planter le couteau, c'est de le retirer, parce que tous les muscles se contractent et agrippent le couteau. Les muscles savent que la vie est là. Autour du couteau. »³⁹³

391 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op.cit.,.71.

392 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Op.cit., p.14.

393 Ibid., p.55.

Cette arme est associée depuis toujours à la force et au pouvoir, ce qui explique son importance dans l'imaginaire humain. Sa lame est évocatrice d'une quantité surprenante d'images, chez Wajdi Mouawad c'est un élément lié au masculin, un accessoire phallique. Le couteau représente symboliquement la domination de l'homme sur la femme : « *La lame sort comme elle rentre. La première fois c'est dur. Après c'est plus facile, c'est comme dans tout.* »³⁹⁴. Cette citation tirée des paroles de deux soldats qui menacent deux femmes dans la pièce *Incendies* est une comparaison entre le sexe de l'homme et le couteau.

Il fait aussi usage de cette métaphore pour parler de son propre rapport au monde et à la parole. Ainsi, au sein de la citation suivante extraite d'un article de Mouawad pour la revue *Relations*, il explique la difficulté qu'il ressent constamment pour s'exprimer :

« C'est comme un couteau planté dans la gorge. À chaque respiration, une blessure. Le goût de son propre sang dans la bouche. Le goût de la fin. Ce n'est rien, en apparence, que l'impossibilité de s'adapter. Comme si tous les visages étaient une géométrie indéchiffrable. Le monde à l'envers. L'incapacité toute simple d'arpenter les autres pour parvenir à discuter. »³⁹⁵

Dans l'œuvre le l'artiste québécois, le couteau tient une place particulièrement importante dans ses différentes pièces de théâtre et principalement dans *Incendies*.

E. La femme dans le théâtre de Mouawad.

Dans le théâtre de Wajdi Mouawad, les femmes tiennent une place majeure, elles sont le plus souvent les personnages principaux de ses textes. Ce type de personnage est toujours très politisé au sein de son théâtre, c'est souvent elle qui porte les messages politiques ainsi que les idées, mais aussi qui amène le changement en essayant d'ouvrir

394 *Idem*.

395 MOUAWAD Wajdi, « *L'ennemi inexistant* », *Relations*, n°. 669, p. 36.

de nouvelles perspectives. Ce sont souvent elles qui sont en colère et en lutte. Dans l'extrait suivant provenant d'*Incendies*, Nawal la protagoniste parle de la colère des femmes et de la sienne à propos de la situation dans laquelle elles sont enfermées depuis des siècles.

« Nous
Notre Famille,
Les femmes de notre famille sommes engluées dans la colère
J'ai été en colère contre ma mère
Tout comme tu es en colère contre moi
Et tout comme ma mère fut en colère contre sa mère
Il faut casser le fil. » ³⁹⁶

Mouawad confère aux femmes une dimension que peu d'hommes sont capables de leur donner au sein d'une pièce de théâtre. Dans les diverses œuvres du dramaturge québécois, ce sont elles qui mènent le jeu du début à la fin, ce sont des combattantes.

Malgré la polémique engendrée par la présence de Bertrand Cantat dans la trilogie de Sophocle intitulée *Des femmes*, Wajdi Mouawad rend quand même hommage au courage des femmes à travers cet ensemble.

1. La notion de féminisme au Moyen-Orient à travers *Incendies* :

La notion de féminisme au Moyen-Orient est un thème que l'on trouve dans *Incendies*. Le dramaturge québécois présente les femmes du Moyen-Orient sous un autre jour, qui est celui de figures féminines « libérées » qui s'impliquent par exemple dans la liberté de la presse et dans les combats politiques au service de la liberté de leurs pays.

« NAWAL : Les livres, c'est bien, mais les livres sont toujours soit très en retard, soit très en avance. Il y a un effet comique dans tout ça. Ils ont détruits le journal, on en fera un autre. Il s'appelait *La lumière du jour*, on l'appellera *Le chant du levant*. On est pas sans

396 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Op.cit., p.28.

ressources. Les mots sont horribles. Il faut rester lucide. Voir clair. Faire comme les anciens: essayer de lire dans le vol des oiseaux les augures du temps. Deviner. »³⁹⁷

À travers cet extrait d'*Incendies*, la protagoniste Nawal exprime l'idée de toujours vouloir se battre malgré la censure, elle souligne aussi la nécessité de faire part de la réalité au reste du monde.

Dans *Incendies*, Wajdi Mouawad rompt avec les clichés que les Occidentaux peuvent avoir sur les femmes du Moyen-Orient. Il semble « grossir » volontairement le trait en faisant d'elles des exemples de « liberté » et de combattantes hors-normes pour montrer au public que tout est possible et que rien n'est figé.

Il met à mal les clichés que peuvent avoir les Occidentaux sur la condition des femmes au Moyen-Orient. Par l'orientation de son écriture, le dramaturge indique très clairement sa volonté de remise en question du monde.

2. Militantisme féministe :

Le militantisme féministe tient une place déterminante dans ses textes. Cependant, nous ne pouvons pas aller jusqu'à dire que Wajdi Mouawad est un auteur « féministe », il serait en effet, assez déplacé d'utiliser ce terme. Dans ses différentes œuvres et plus particulièrement dans *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts*, le dramaturge a fait le choix de montrer le destin de femmes militantes, dans le journalisme, dans l'éducation des femmes, pour la liberté par le terrorisme.

Mouawad prend aussi la parole pour dénoncer l'oppression dont elles sont victimes à travers le monde. Ainsi, il écrit une lettre intitulée *Les mots peuvent encore sauver Sakineh* (cf **Annexe 21** : « Les mots peuvent encore sauver Sakineh » page 579).

³⁹⁷ *Ibid.*, p.52.

Ainsi, par une lettre il lance en quelque sorte une « bouteille à la mer », pour tenter de sauver la vie d'une femme victime des « lois » barbares de son pays :

« (...) Aucun mot, alors, ne pourra avoir une valeur active contre le trajet des pierres car une fois lancées elles seront lancées. Elles ne le sont pas encore. Les mots peuvent donc encore la sauver dès lors que nous les additionnons, les multiplions, pour refuser l'abandon, son idée, et dire non à la mise à mort de Sakineh Mohammadi. »³⁹⁸

Le dramaturge québécois défend les femmes de tous horizons et en fait de véritables héroïnes à travers ses textes. Par le biais de ses œuvres et de ses missives, il lutte en quelque sorte à leurs côtés, il donne la parole (notamment par ses pièces) à celles qui ne l'ont pas, mais aussi à toutes celles qui ont pu avoir du mal à l'obtenir.

3. L'émancipation des femmes à travers l'éducation :

L'émancipation des femmes par l'éducation dans le monde arabe, est un thème-phare dans sa pièce de théâtre intitulée *Incendies*. L'importance de la culture est montrée comme étant un axe essentiel pour leur évolution (au sens positif du terme).

Wajdi Mouawad parle de la lutte nécessaire de l'intelligence (culture, éducation, apprentissage scolaire...), contre la tentation de la brutalité sans fin. Le dramaturge nous explique que les mots peuvent faire « barrage » à toutes les formes d'agressions. « *Et si seuls les mots pouvaient arracher ce couteau sanglant et ainsi calmer la brûlure ?* ». Les lettres de l'alphabet sont les meilleures armes que les femmes ont à leur disposition pour lutter contre l'ignorance qui est l'un des facteurs de la violence.

L'émancipation des femmes, ainsi que l'égalité des sexes sont deux sujets très débattus dans *Incendies*. Pour gagner sa liberté, sous les conseils de sa grand-mère, la protagoniste apprend à lire, à écrire, mais aussi à compter, afin de pouvoir sortir de sa

398 MOUAWAD Wajdi, lettre, *Les mots peuvent encore sauver Sakineh*, in Libération, 27 août 2010.

condition. Elle devient de ce fait, la première femme de son village à le faire :

« Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprend (...) Puis va-t'en. »³⁹⁹

Dans la pièce intitulée *Incendies*, Nawal et son amie Sawda sont en quelque sorte toutes deux présentées comme des symboles de l'émancipation et de ce fait de la liberté de la femme au Moyen-Orient. Dans cette œuvre, la véritable liberté se gagne par l'éducation, qui est présentée comme étant le seul moyen de sortir de la condition misérable dans laquelle les hommes les enferment depuis toujours. Ainsi, l'instruction devient la seule arme qu'une femme peut avoir face à un homme dans un contexte de guerre. L'alphabet que Nawal apprend à Sawda devient le symbole de munitions et lire et écrire en sont les armes, à travers cette pièce, Mouawad tend à montrer que l'instruction est capable de transcender la violence physique.

Wajdi Mouawad nous présente la résistance par le verbe, comme étant plus efficace que n'importe quelle autre : « (...) ça c'est l'alphabet. Il y a vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches. Tu dois toujours les connaître. »⁴⁰⁰

4. Le rôle des femmes dans le journalisme au Moyen-Orient :

Dans *Incendies*, Mouawad nous présente des femmes qui « militent » dans le domaine du journalisme, qui dans le contexte de la pièce est interdit au Moyen-Orient. Derrière l'histoire des deux héroïnes Sawda et Nawal qui se battent pour que leur journal existe, il y a en toile de fond la liberté de la presse. Cette pièce nous présente un double combat qui est la liberté de la presse, mais aussi d'expression de la femme dans

399 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Op.cit., p.29.

400 Ibid., p.38.

un contexte de guerre civile au Moyen-Orient. Il fait de Sawda et Nawal deux symboles féminin de la liberté d'expression :

« Ils ont détruit le journal, on en fera un autre. Il s'appelait *la lumière du jour*, on l'appellera Le chant du levant. On est pas sans ressources. Les mots sont horribles. »⁴⁰¹

Dans le texte *Incendies*, le rôle des femmes pour la liberté de la presse est significatif. Le choix de parler de ce thème montre tout l'intérêt que le dramaturge québécois a pour ce type de thématique « engagée ».

5. La figure féminine du kamikaze :

La figure féminine du kamikaze ne tient pas une place extrêmement importante dans son théâtre, cependant elle est assez présente dans *Incendies*.

Comme nous avons pu le voir précédemment, le terrorisme est un thème récurrent dans l'œuvre (théâtrale) de Wajdi Mouawad, ainsi que dans sa réflexion personnelle (par exemple par le biais de lettres ou d'articles) et ceci plus précisément depuis les attentats du 11 septembre 2001.

Dans le cadre de sa pièce *Incendies*, le dramaturge « ose » parler du rôle que les femmes peuvent avoir dans le terrorisme :

« NAWAL : (...) et je te jure, Sawda, que moi la première, je prendrais les grenades, je prendrais la dynamite, les bombes et tout ce qui peut faire le plus de mal, je les mettrais autour de moi, je les avalerais, et j'irais tout droit au milieu des hommes imbéciles et je me ferais sauter avec une joie que tu ne peux pas même soupçonner. Je le ferais, je te jure, parce que moi je n'ai plus rien à perdre, et ma haine est grande, très grande envers les hommes. »⁴⁰²

401 *Ibid.*, p.52.

402 *Ibid.*, p.60.

Dans cette citation, l'auteur d'*Incendies*, nous fait comprendre que les femmes peuvent elles aussi avoir un rôle actif dans le terrorisme et notamment pour se venger des hommes « imbéciles » comme le dit Nawal.

« Le numéro 72. Celle qui a assassiné le chef des milices. Deux balles. Le pays a tremblé. Ils l'ont mise à Kfar Rayat. Tous ses amis ont été rattrapés et tués. L'une d'elles s'est rendue jusqu'au café où se tenaient les miliciens et s'est fait exploser. » ⁴⁰³

Au sein de cet extrait, le dramaturge nous montre une fois de plus le rôle majeur des femmes dans la défense d'un pays. Le sujet du terrorisme est assez difficile à aborder dans le théâtre et celui des femmes l'est encore plus. Mais le dramaturge québécois n'hésite pas à en converser librement au sein d'*Incendies*, même si ce n'est pas le thème central de sa pièce.

6. Les exactions faites aux femmes :

Le théâtre de Wajdi Mouawad est aussi imprégné par les violences faites aux femmes et plus particulièrement d'ordre sexuelle. Les exactions qu'il nous montre à travers ses textes sont aussi bien d'ordre moral que physique.

Dans *Incendies*, nous pouvons lire de grandes tirades de Nawal expliquant les violences qu'elle a subies dans le passé lorsqu'elle était emprisonnée dans la prison de Kfar Rayat.

« Vous vous souvenez bien plus précisément de ma peau, de mon odeur, jusqu'au plus intime de mon corps qui n'était pour vous qu'un territoire qu'il fallait massacrer peu à peu (...) toutes les femmes étaient pour vous des putes. Vous disiez la pute 45, la pute 63. Ce mot vous donnait une allure, une élégance, un savoir-faire, un sérieux, une autorité. Et les femmes, une à une, éveillaient en elles leur haine et leur peur. » ⁴⁰⁴

403 *Ibid.*, p.62.

404 *Ibid.*, p.68.

À travers cet extrait, Nawal la protagoniste d'*Incendies* parle des violences qu'elle a subies lorsqu'elle était en prison. Elle décrit surtout le mépris de l'homme face à la femme et plus particulièrement les rapports de domination.

À un autre moment du texte, Nawal (la femme qui chante) aborde le thème des tortures aussi bien morales que physiques commises dans les geôles :

« NAWAL : (...) la femme qui chante, vous vous souvenez maintenant, vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau, mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, et si souvent que le temps s'est fracturé. Mon ventre qui gonfle de vous, votre infecte torture dans mon ventre. »⁴⁰⁵

Dans cette citation, Nawal parle des séances de tortures qu'elle a vécues lorsqu'elle était en prison, elle aborde aussi le sujet des viols successifs dont elle a été victime si souvent lors de son emprisonnement. Le dramaturge québécois n'hésite pas à user de mots « crus » pour parler des tortures faites aux femmes dans un contexte de guerre. Il faut ajouter qu'à ce sujet, Mouawad se base sur des faits réels commis dans la prison de Khiam (Kfar Rayat dans le texte) au sud du Liban durant la guerre civile.

Par le choix de mots parfois « violents » et de phrases « chocs », le dramaturge cherche à faire réagir le spectateur, mais aussi à l'instruire en lui faisant comprendre que le monde n'est pas partout en paix. Par le biais de l'écriture, il éclaire les esprits de ses spectateurs sur les sévices que des êtres humains sont capables d'infliger à leurs congénères.

7. Son soutien aux femmes au-delà du théâtre :

Comme nous avons déjà pu le voir précédemment, Wajdi Mouawad, en août

405 *Idem.*

2010 dans le journal Libération, en écrivant une lettre intitulée *Les mots peuvent encore sauver Sakineh* (cf **Annexe 21** : « Les mots peuvent encore sauver Sakineh » page 579), apporte son soutien à Sakineh Mohammadi Ashtian, une femme iranienne condamnée à mort par lapidation.

L'artiste demande aux gens de réagir en tant qu'être humain et de s'unir maintenant pour pouvoir sauver la jeune femme d'une mort certaine. À travers le monde entier, cette tragique histoire a fait grand bruit, car le procès de Sakineh a été jugé injuste et c'est aussi l'occasion d'une nouvelle remise en question de la mise à mort par lapidation.

Dans cette missive, Wajdi Mouawad met surtout l'accent sur la cruauté et la violence de l'acte de lapidation :

« Ils lui offriront donc la mort par Lapis-Lazuli mais ce ne sera pas là un collier de joie. Ils jetteront sur elle les pierres et ce ne sera pas de l'azur. Se figurer un instant l'instant où le roc lui fracassera le crâne, l'écho au cœur ne sera pas musique. Se souviendront-ils que lapider et lapis-lazuli, pierre d'azur, partagent la même origine ? Elle, enfoncée jusqu'au torse dans la terre, incapable de parer aux coups, dans la frayeur du don qui lui sera fait et l'obligation monstrueuse de le recevoir, douleur douleur, elle n'aura que la possibilité d'être spectatrice de cet instant vertigineux où la pierre voyagera, depuis la main qui la jettera, jusqu'à son visage qui se brisera avant de s'éteindre, emporté au gouffre rouge des haines pour noyer toutes les secondes de sa vie. Aucun mot, alors, ne pourra avoir une valeur active contre le trajet des pierres car une fois lancées elles seront lancées. »⁴⁰⁶

Par les mots, il exprime la violence de l'acte à venir, mais il sait que lorsque les pierres viendront frapper le visage de cette femme les mots n'auront plus aucune importance. Il insiste aussi sur l'urgence de la situation, car selon lui, les mots ont encore un pouvoir tant que Sakineh est encore en vie, après il sera trop tard.

Par le biais de cette lettre, Wajdi Mouawad tente de sensibiliser les lecteurs occidentaux au sujet de cet acte de barbarie en préparation. Par cette missive, il nous rappelle que rien ne justifie la violence et qu'il faut se battre à l'aide des mots pour lutter contre l'absurdité des hommes.

406 MOUAWAD Wajdi, lettre, *Les mots peuvent encore sauver Sakineh*. Article déjà cité.

Par le « pouvoir » des mots, il tente de faire comprendre aux gens qu'il est peut-être encore possible de sauver la vie de Sakineh condamnée à la lapidation dans son pays.

8. *Incendies* hommage à Soha Béchara :

Dans sa pièce *Incendies*, Wajdi Mouawad rend hommage par le biais de Nawal (la protagoniste de la pièce) à Soha Béchara ex-kamikaze (qui dénonce le sort des Palestiniens).

Le dramaturge québécois à travers sa pièce, parle en réalité de la vie de cette femme qui en 1988, en opposition à l'occupation israélienne accepte une mission kamikaze. Dans un premier temps, elle se fait passer pour une enseignante (en gymnastique), afin de se rapprocher de l'entourage du chef de l'armée du Liban Sud (le général Antoine Lahad). Après une longue préparation d'approche et de mise en confiance, la jeune femme tire deux balles dans la poitrine d'Antoine Lahad, qui est grièvement blessé. En conséquence de son acte, Soha Béchara est emprisonnée dans la prison secrète de Khiam au sud du Liban.

Elle a survécu à dix années dans cette prison, dont six dans l'isolement total d'une minuscule cellule. Dès sa sortie des geôles, elle est devenue une héroïne et un modèle de courage pour les Libanais. Dans *Incendies*, c'est exactement la même histoire que vit Nawal dans la prison de Kfar Rayat dans laquelle elle est incarcérée. Ainsi, par cette pièce et par ce personnage, Wajdi Mouawad rend hommage à cette femme qui s'est battue pour défendre ses idées.

TROISIÈME CHAPITRE :

**La non revendication « d'un
théâtre politique » ou du
moins engagé ?**

Introduction

Wajdi Mouawad se « situe » dans une non-revendication (quasi-permanente) d'un théâtre politique ou engagé et même plus que cela, c'est quelque chose qu'il rejette le plus souvent ou du moins qu'il nuance énormément. Comme nous avons déjà pu le voir précédemment, « manipuler » les mots est un exercice dans lequel ce dramaturge québécois excelle. Ainsi, dans la citation qui suit, il nous donne sa définition personnelle de l'art dramatique :

« Rien d'autre que d'être du théâtre ! C'est difficile de faire du théâtre. Je ne fais rien d'autre qu'une tentative de donner de la transparence au spectateur, de lui faire comprendre comment tout cela s'est passé. Je n'ai pas de mission. Je cherche vraiment à faire en sorte que le regard du spectateur soit détourné du fabriquant, et qu'il regarde l'objet. C'est comme face à un arbre : devant un arbre vous regardez l'arbre et non celui qui l'a fait. Et ça c'est déjà compliqué. Donc ce n'est rien d'autre que du théâtre. Certes, c'est une tautologie, mais s'il n'y a pas ça, il n'y a rien, et il faut qu'il soit sublime ou rien. Je ne cherche pas à sauver le monde mais à rien d'autre que de faire une pièce limpide et transparente, afin que le spectateur soit entièrement submergé. C'est ainsi que la beauté de la pièce révèle ses messages, même les plus violents. C'est un dialogue avec le public. De là, donc, peut surgir beaucoup de choses. »⁴⁰⁷

Pour cet artiste canadien, l'art dramatique doit tenir uniquement son rôle, rien de plus : « *Rien d'autre que d'être du théâtre ! (...)* ». Wajdi Mouawad ne veut pas être le porteur d'un quelconque message politique, il lui importe de faire un spectacle qui soit le plus « limpide » possible pour les spectateurs, à partir de là certes des messages peuvent surgir (« (...) *même les plus violents* »), des questionnements importants aussi, mais il ne souhaite pas transmettre des idéologies sur la scène. Il explique aussi qu'il souhaite que le public se détourne de lui lorsqu'il est amené à voir un spectacle, car seule la beauté de l'œuvre est importante. Selon lui, il est essentiel que : « (...) *le spectateur soit entièrement submergé* ». Par cette citation, il nous fait comprendre qu'il souhaite faire un théâtre dans lequel les émotions tiennent une place importante.

407 MOUAWAD Wajdi, interview de Laure Dubois: *Conversation sur le théâtre avec émotions - Interview de WAJDI MOUAWAD-*, in Événement.fr, en octobre 2006. Source déjà citée.

Comme nous avons pu le voir précédemment, ses réalisations artistiques ont certes toutes (ou du moins quasiment) les apparences d'un théâtre politique, notamment dans l'importance donnée à la création collective, mais aussi par rapport au choix des sujets de ses différentes pièces.

Cependant c'est une filiation que l'artiste rejette constamment, car selon lui, son art n'a qu'une seule fonction, qui est celle de faire du théâtre et rien d'autre. C'est une tautologie comme il le dit, mais selon lui, il est important de rappeler certaines choses, même les plus simples. Il insiste sur le fait qu'en aucune façon son rôle n'est de faire de « la politique » sur scène. Selon Wajdi Mouawad, cette notion (ce rôle de politique) dépasse son rôle d'artiste. « *Pour ce qui est de l'engagement politique, cela me semble, dans mon cas, impensable. C'est à l'encontre de mon tempérament.* »⁴⁰⁸ Il ne veut pas faire de son travail un art qui reflète ses convictions politiques, car selon lui cette manière de faire ne lui ressemble pas, il ne souhaite même pas y penser, car c'est pour lui quelque chose d'impossible à réaliser.

Pourtant, dans l'ensemble de son travail, que ce soit à travers ses pièces (plus d'une quinzaine), ses adaptations (de romans comme par exemple *L'étranger* d'Albert Camus), ses mises en scène, ou en tant que directeur de structures théâtrales, la démarche de Wajdi Mouawad va toujours dans le sens d'une prise de parole.

Le dramaturge installe une tension permanente entre une résistance individuelle qui est nécessaire et le renoncement lui aussi non moins nécessaire à l'emprise du moi. Il explique notamment cette idée dans un recueil de textes intitulé *Le Poisson-soi*. Au sujet de ce rapport de l'homme au monde qui l'entoure, il aime citer Franz Kafka : « *Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.* »⁴⁰⁹. On retrouve très fréquemment cette phrase dans ses différentes interviews, elle semble être l'un des « moteurs » de son travail.

408 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op.cit., pp 31 et 32.

409 KAFKA Franz, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, Éditions Payot et Rivages, Collection Rivages poche Petite bibliothèque, Paris, 2001, p.49.

Il faut aussi souligner que Wajdi Mouawad travaille essentiellement à ce que le théâtre prenne sa place comme voix dans la Cité, c'est-à-dire dans la prise de parole. Selon lui, l'art ne doit jamais capituler devant la pensée unique, c'est pour cette raison qu'il aime ouvrir des débats au sujet de ses pièces, mais aussi de l'art en général. Comme nous avons déjà pu le voir précédemment, il est très attentif à la notion de devoir de mémoire. Il considère qu'il est primordial que sa dramaturgie cherche le sens du présent, tout en interrogeant nécessairement le passé.

Ce sont toutes ces démarches qui nous laissent penser que son travail de théâtre s'inscrit parfaitement dans le courant de ce que l'on nomme théâtre contemporain politique ou du moins engagé.

Mais malgré tous ces exemples, il refuse catégoriquement d'être assimilé à ce courant artistique. Il n'assume pas qu'installer son théâtre dans la prise de parole (souvent violente), lui donne un caractère extrêmement politique et engagé. Il se situe très souvent en contradiction avec lui-même, car il oscille sans cesse entre dire que son théâtre est « politique », c'est-à-dire dans la prise de parole, dans l'engagement, mais aussi dans l'affirmation du contraire.

Au sein d'une même citations, il se contredit parfois en jouant sur les mots. Dans certains de ses propos, il va dire que oui il est engagé et dans d'autres il va affirmer le contraire. Il place son théâtre dans l'idée que celui-ci sert de prise de parole, ce qui est sans nul doute une position très politique, cependant ce qui semble gêner le dramaturge canadien, c'est le sens que l'on donne à des mots tels que « politique » mais aussi « engagement ».

Il ajoute aussi que ses choix de thèmes (ici des attentats terroristes), ne le poussent pas dans la direction d'un théâtre politique. Lorsqu'un journaliste l'oriente sur ce sujet, dans le cas suivant il s'agit de Jean-François Perrier (cf **Annexe 24** : « Entretien - Avignon 2009 » page 584), Wajdi Mouawad répond ainsi :

« **Jean-François Perrier** : Parler d'attentat terroriste ne vous entraîne-t-il pas vers un théâtre politique ?

Wajdi Mouawad : Certainement pas. Je ne veux pas être dans une dénonciation politique des attentats. C'est par le travail sur la langue que je sortirai de ce qui peut apparaître comme un piège pour moi. Je veux une langue de colère, d'action, d'engagement, de gestes qui ne puisse pas être récupérée. Il me faut donc inventer une langue qui permet la distance, une langue forcément poétique. » ⁴¹⁰

À travers sa réponse, le dramaturge québécois nous montre la méfiance qu'il a à l'encontre du théâtre politique, qui selon lui, est en quelque sorte un synonyme de récupération. Au sein de cette citation, l'artiste ne cache pas sa crainte face à cette notion. Il semble donner une définition extrêmement péjorative à cette forme de théâtre politique qu'il considère comme de la « *dénonciation politique* ». Il préfère dire que son art doit user d'un langage « poétique » qui exprime la colère et l'engagement, mais pas le politique. Il faut souligner qu'au sein de cette citation, il ne rejette pas la notion d'engagement dans son théâtre, alors que dans d'autres précédentes citations, il rejette totalement cette idée.

Cette multitude de contradictions qui le caractérise, désoriente souvent son auditoire. Comment peut-on définir son théâtre ?

Selon lui, le fait de dire que son travail est politique n'est pas concevable dans son cas, car cette idée va au-delà de son tempérament, comme nous avons pu le voir précédemment. Selon le dramaturge québécois, seule la poésie du langage doit tenir une place importante sur scène, c'est uniquement elle qui doit porter le message de la pièce.

Plutôt que faire de « la politique », Wajdi Mouawad se considère donc comme un poète à part entière, car pour lui, « produire » du théâtre politique c'est en quelque sorte jouer le rôle des politiciens et il ne se reconnaît pas dans cette fonction. De ce fait, cette non-revendication du politique au sein de son art est plus de l'ordre de l'acceptation des termes que des faits. Car faire ce type d'art ne signifie pas aujourd'hui « jouer le rôle des politiques », comme il aime le dire.

410 MOUAWAD Wajdi, Entretien de Jean-François Perrier : « *Entretien avec Wajdi Mouawad* ». Entretien déjà cité.

Au sein de ce troisième et dernier chapitre, nous verrons les nuances notamment sur la définition, mais aussi sur la terminologie des mots que Wajdi Mouawad et nous-même pouvons donner pour l'éloigner du « théâtre politique pur et dur ». Pour lui, transmettre des idées n'est pas toujours chose facile vis-à-vis de son propre vécu. Que transmettre lorsque votre trajectoire personnelle vous a fait grandir hors des cadres établis ?

Cependant, nous verrons quand même à quel point les nuances qu'il apporte pour atténuer l'aspect politique ont une action bien contraire et peuvent aussi souligner le caractère profondément ancré dans le politique et l'engagement de son travail. Ce chapitre montrera aussi les contradictions qui peuvent exister chez cet auteur et pour quelles raisons parfois personnelles, il est si difficile ou du moins problématique pour lui de se ranger du côté du théâtre politique (qui en ces termes peut être péjoratif).

Dans un premier temps, nous verrons que Wajdi Mouawad est un artiste ambigu et qu'il est difficile de le classer dans tel ou tel courant. Parfois l'ambiguïté de ses propos et de ses actes l'éloigne considérablement de la sphère du théâtre politique. À force de se contredire, il perd même une certaine crédibilité et sa propre éthique peut considérablement être remise en question. De ce fait, il est parfois au cœur de la controverse dans le monde théâtral.

Ensuite, nous nous interrogerons aussi sur la pluralité de son écriture et plus particulièrement sa forte orientation (et revendication) pour la forme poétique. Nous ferons aussi le point sur les différents types d'écriture dont il use au sein de ses pièces de théâtre. Parmi elles, nous verrons notamment l'usage des mathématiques ou encore de l'art pictural voire même de performances dans ses textes et mises en scène.

Ensuite, nous ferons aussi le point sur la tendance de son travail à s'orienter vers les textes fondateurs et aussi en direction de la tragédie Grecque. Dans cette partie nous prendrons essentiellement appui sur son texte *Incendies*. Puis, il sera aussi question de voir à quel point l'identitaire et le devoir de mémoire tiennent une place majeure au sein

de la totalité de son œuvre théâtrale. Ensuite, nous nous arrêterons sur le fait que son art est plus porteur d'utopie que de faits politiques concrets. Enfin, nous comparerons le théâtre de Wajdi Mouawad avec celui d'Antonin Artaud. Dans certaines de ses manières de travailler, l'artiste québécois semble souvent s'orienter en direction d'un art total. Cependant, cette tendance l'éloigne-t-elle pour autant du théâtre politique ?

Wajdi Mouawad se place en permanence dans la contradiction, et c'est pour cette raison qu'il est si difficile d'affirmer que son théâtre puisse être politique. Dans la seconde partie de la thèse, nous avons vu en quoi sa conception et sa pratique de l'art le dirigent vers le théâtre politique. Il s'agit maintenant de constater en quoi selon lui, son art n'a rien à voir avec cette sphère du politique.

I. Mouawad un « personnage » ambigu.

« Ce mot-là, que tu me demandes de dire, tu en seras la terre que l'on creuse dans le noir comme l'assassin creuse pour enfouir, dans la forêt lugubre, les membres de sa victime. Tu es la terre noire où ce mot-là sera caché. Là, plus tard, dans le secret de l'absence, pousseront des plantes carnivores, des fruits empoisonnés. Notre odeur pestilentielle, nous la payons cher. Ne me pousse pas à trahir l'infection que je suis devenu en disant et en écrivant l'agréable d'un mot dont tout le monde se moque. Sache seulement que pour un temps de deuil qui n'empêchera pourtant nulle joie, ce mot sera longtemps encore ancré à l'encre du chagrin. » ⁴¹¹

Comme nous avons déjà pu le voir à différentes reprises, Wajdi Mouawad est un artiste ambigu qui aime les mots (cf **Annexe 25** : « Le mot empoisonné » page 589) et prend plaisir à jouer avec, quitte à semer le trouble et aussi à diviser.

Le manque de clarté de certaines de ses positions (et propositions) font de lui un « personnage » difficile à cerner. Ainsi, son orientation dans le domaine artistique est extrêmement ambivalente. Par exemple, il semble aimer être le porte-drapeau de « fronde » (peut-être à ses dépens parfois) dans le monde du théâtre et aussi social, mais cependant lorsque la question lui est posée concernant son engagement politique, il se ferme et se recroqueville derrière l'idée qu'il est un poète et rien de plus. Il n'est pas rare de constater que cet artiste ne va pas toujours au bout de ses idées, ce qui nous amène à douter parfois de ses convictions profondes.

Poète ? Manipulateur ? Pour une grande partie du public, mais aussi de ses confrères, la réponse n'est pas toujours évidente.

Au sein de la partie suivante, nous allons voir en quoi la personnalité ambiguë de Wajdi Mouawad peut quelquefois remettre en question son appartenance au théâtre politique ou renforcer au contraire cette impression. Son positionnement équivoque

⁴¹¹ Le mot empoisonné, Wajdi Mouawad, Relations, n° 738, février 2010, p.10.

laisse parfois entrevoir la limite de son engagement dans le domaine de l'art. Certaines de ses interventions peuvent même laisser penser que ce qui semble politique ou du moins engagé peut tout aussi bien être assimilé à des « coups de publicité » qui ont pour seul objectif de faire parler de lui médiatiquement et pourquoi pas de permettre de mieux vendre ses spectacles. Nous commencerons aussi à voir les termes que le dramaturge québécois utilise pour éloigner son travail de cette notion de théâtre politique.

A. Un positionnement parfois ambigu : les récompenses.

On a pour habitude de voir un Wajdi Mouawad « rebelle » vis-à-vis des récompenses, en effet, nous avons pu voir précédemment qu'au cours de sa carrière, il n'a pas hésité à refuser certaines récompenses (notamment un Molière) prétextant qu'il ne « supporte » pas la mise en concurrence entre les artistes, ou encore par exemple pour se révolter contre les pratiques culturelles des théâtres en France. Cependant, le dramaturge québécois, à la surprise de beaucoup de personnes (de la presse notamment), fait quelques exceptions, ce qui peut parfois être assez déstabilisant.

Ainsi en novembre 2008, il accepte de recevoir son premier doctorat *honoris causa*⁴¹² de sa carrière. Selon lui, cette récompense est à mettre à part, car un doctorat n'a rien à voir avec un simple prix, il explique que c'est un diplôme et de ce fait en rien une récompense :

« Je n'ai pas pris ça comme un prix, mais vraiment comme un diplôme, comme une reconnaissance de mon travail par un autre chemin. »⁴¹³

412 C'est un titre honorifique décerné par une université ou une faculté à une personnalité éminente.

413 Michel Dolbec, *Wajdi Mouawad reçoit un doctorat honoris causa*, in La presse.ca, 29 novembre 2009, [en ligne]. Article disponible sur : <http://www.lapresse.ca/arts/200911/29/01-926203-wajdi-mouawad-recoit-un-doctorat-honoriscausa.php> >. (page consultée le 11 décembre 2009).

Cependant, nous sommes quand même en droit de nous demander la différence qui existe entre tel ou tel prix, car dans tous les cas, c'est bien de mise en concurrence dont il s'agit plus ou moins. À ce sujet, le dramaturge ajoute que c'est la dimension universitaire du titre qui fait la réelle différence pour lui :

« J'ai une relation très forte avec le milieu universitaire, pour lequel je nourris un certain complexe. Je n'ai pas de diplômes, j'ai raté mes études, mais je me suis rendu compte que dans tout mon travail, il y a toujours une période qui passe par le milieu universitaire, à travers les livres et les gens. Ça m'aide à fragmenter mes intuitions et à passer à autre chose. »⁴¹⁴

Il argumente l'acceptation de ce prix par le fait qu'il a une forte relation avec le domaine universitaire. Il explique aussi qu'il a un certain complexe par rapport au monde, compte tenu du fait qu'il n'a jamais réussi ses études et qu'il ne possède pas de diplôme.

L'acceptation de ce prix, a été pour beaucoup une surprise, car cet artiste exprime souvent au cours d'entretiens qu'il n'aime pas l'esprit de compétition et que c'est justement à cause de ça qu'il a déjà refusé un Molière.

Cependant il accepte parfois certains prix pour des raisons assez obscures, de plus il faut aussi ajouter que c'est la première fois qu'il exprime autant son respect envers le monde universitaire.

Ce qui peut aussi déranger chez Wajdi Mouawad, c'est ce besoin qu'il a toujours de se justifier sur telle ou telle chose. Les motivations du dramaturge québécois demeurent le plus souvent insaisissables et c'est pour cette raison qu'il reste un personnage ambigu et de ce fait difficile à cerner aussi bien artistiquement que personnellement.

414 *Idem.*

B. Beaucoup de bruit pour rien.

Beaucoup de bruit pour rien, est en quelque sorte une phrase qui résume bien l'année théâtrale 2011 de Wajdi Mouawad. En effet, avec l'affaire Bertrand Cantat, le dramaturge s'est mis en porte-à-faux avec bon nombre de membres de sa profession (notamment au Canada), ainsi qu'une partie de son public (plus particulièrement les femmes) et de l'opinion publique (d'une manière générale) à travers le monde.

Ce raz-de-marée médiatique, remettant en question la présence de Bertrand Cantat sur scène lors des représentations *Des Femmes*, était en quelque sorte, pour la presse notamment, l'arbre qui cache la forêt. En effet, ce spectacle fut en réalité un échec, pour beaucoup de critiques cette pièce était bancale, non aboutie et peu brillante :

« PARIS - La presse française est, depuis jeudi matin, quasiment unanime. Unanime... pour affirmer que le dernier spectacle de Wajdi Mouawad, s'il n'est pas un échec total, est en tout cas loin d'être une réussite.(...) Ni la mise en scène ni les acteurs ne trouveront davantage grâce aux yeux des critiques. «On peine à suivre les choix de Mouawad, à commencer par le parti pris de déclamation kitsch, écrit le quotidien *Libération*. Certes, on entend tout -c'est déjà ça-, mais on comprend mal que, disposant de la puissance du chœur, Mouawad demande aux comédiens de crier, d'écarter les bras ou de se tordre de douleur.»⁴¹⁵

« *Comédiens presque ânonnant le texte et buttant parfois sur les mots, dramaturgie sans grâce ni terreur, effets de vieux théâtre tournant au comique...* »⁴¹⁶, énumère l'hebdomadaire *L'Express*. Et *Le Nouvel Observateur* rajoute à ce sujet :

« Quelle plate imagination théâtrale, quelle absence de direction d'acteurs, dont certains pourtant ont déjà prouvé, ailleurs, leur talent! Et quel décor, laid, quelles ornementations, tout frise le ridicule, le simplisme, la laideur. On devrait frémir : on rirait presque. »⁴¹⁷

Dans les différentes critiques de ce spectacle, on retrouve très peu d'allusions à la présence de Bertrand Cantat dans la création *Des femmes*. Par contre le travail de

415 Perrine Mouterde, *La pièce Des Femmes déçoit la critique*, in Canoe, le 27 juillet 2011, [en ligne]. Article disponible sur: < <http://cartesvirtuelles.canoe.ca/divertissement/arts-scene/nouvelles/2011/07/22/pf-18456546.html>>. (page consultée le 02 décembre 2011).

416 *Idem*.

417 *Idem*.

Mouawad est fortement remis en question, « *quelle absence de direction d'acteurs* », comme nous pouvons le lire dans la citation.

Pour beaucoup, l'artiste québécois s'est nourri du scandale médiatique pour faire parler de sa pièce, au détriment de la qualité artistique de celle-ci. Il est aussi accusé de s'être servi de la présence de l'ex-leader de Noir Désir sur scène, pour faire parler de sa création et ainsi la promouvoir par le biais du scandale. Au final, cette opinion est difficile à affirmer, mais aussi à réfuter.

Pour finir, la plupart des représentations du spectacle *Des Femmes* se sont faites sans Bertrand Cantat, ce qui d'après la critique, n'a pas donné un meilleur résultat à cette pièce déjà bien médiocre selon la presse :

« Paradoxe de cette longue et éprouvante nuit, l'absent est sans doute ce qu'il y a de plus présent dans un spectacle qu'il sauve de sa médiocrité », renchérit le quotidien Le Monde. Si le spectacle, sans Bertrand Cantat est tronqué, c'est aussi la scénographie imaginée par Wajdi Mouawad qui ne convainc pas. »⁴¹⁸

Il est difficile de dire si ce choix est une pure provocation, mais nous ne pouvons pas non plus affirmer le contraire, car cet événement n'est pas le premier « coup médiatique » de l'artiste québécois. Au final, cette affaire qui peut paraître selon Wajdi Mouawad, comme une sorte de « réhabilitation » sur scène de Cantat, n'est pas perçue par tous de cette manière.

Pour beaucoup, le dramaturge a cherché par le biais de la presse à faire un scandale, afin de mieux vendre sa pièce. Si cette dernière théorie est juste, elle éloigne considérablement l'artiste québécois de la sphère du théâtre politique. Pour d'autres, comme nous l'avons vu précédemment (dans le chapitre 2), il a instrumentalisé la présence de Cantat au moment des élections en faisant passer le rockeur pour une victime de la « droite ».

418 *Idem.*

C. De violentes critiques sur sa vision de la colonisation dans son film *Littoral*.

Il arrive que Wajdi Mouawad ne fasse pas forcément l'unanimité, comme nous avons déjà pu le voir précédemment. Maintenant, il s'agit de voir un exemple concernant sa manière de montrer le Liban et plus particulièrement la notion de colonisation à travers sa première réalisation cinématographique.

Ainsi, en 2004, sa propre adaptation en film de sa pièce de théâtre *Littoral* a été la cible de violentes critiques, comme nous pouvons le lire au sein de la citation suivante :

« Faux, et usage de faux. Voilà ce que Wajdi Mouawad a fait de son premier long-métrage. Un film que dans le jargon critique on taxerait de vendu. Mais à qui ? Et pourquoi cette accusation ? Pour répondre au premier point interrogatoire on se doit de développer le deuxième. Sans intentions accusatrices, nous nous devons de mettre au clair certains aspects bafoués, manipulés, dissimulés de « *Littoral* » que tout nord américain ou sud africain instruit accepterait comme le paysage politique et social ultime du Liban. D'où la question primordiale de cette analyse, qui usurpe toute contestation du spectateur qui ne s'identifie, ou pire encore, qui est pris en otage sans le savoir, par ses connaissances restreintes du sujet, le confinant à accepter pour vérité actuelle le contexte fabriqué par le grand imagier/grand manipulateur du film. D'un autre côté, le spectateur scrupuleux, mais surtout le spectateur Libanais n'est pas dupe de l'effronterie qu'on lui manifeste. »⁴¹⁹

Concernant cette réalisation cinématographique, il est souvent reproché à l'artiste québécois d'avoir une vision nord-américaine du Liban et de ce fait d'être trop influencé par la culture occidentale et d'en avoir accepté, mais aussi imposé les fondements à travers les images de son film *Littoral*.

Pour un Libanais, le point de vue que Wajdi Mouawad donne de son pays d'origine est tout simplement scandaleux. Son positionnement au sein du film est ici jugé comme étant trop colonialiste, comme représentant le mode de pensée du citoyen « lambda » des États-Unis ou du Canada. Cette manière de voir de l'artiste, semble selon la critique, indiquer l'étendue de son ignorance des réalités politico-socio-

419 Serge Abiaad, *La colonisation au cinéma*, in site Politique et Cinéma, juillet 2005,[en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.politique-cinema.net/colonisation.html> >. (Page consultée le 21 mars 2008).

économiques inhérentes à chaque conflit. Sa vision globalisante apparaît comme étant totalement réductrice et insultante de la réalité des affrontements violents qui frappent le Liban.

Pour les spectateurs libanais, dans ce film Mouawad résonne donc comme un Occidental et même comme un colon et ce positionnement choque certains auteurs engagés contre la suprématie de cette vision.

« Toutes ces raisons donnent carte blanche à Mr. Mouawad de faire passer les gardes de l'aéroport pour des cinglés post My Lai, trouver un taximan marocain quand les seuls marocains œuvrant à Beyrouth sont au Consulat, faire sauter un gars sur la seule zone minée au Sud avec la frontière israélienne alors qu'on est supposé être au Nord, et de faussement reconstituer les paysages libanais en filmant en Albanie croyant que l'anagramme à lui seul suffirait, sans parler des très bons acteurs québécois jouant très mal un libanais en colère. Un libanais en colère c'est un libanais qui aurait vu ce film. »⁴²⁰

Sa vision politique du Liban est a priori assez connotée et de ce fait, lorsqu'il parle de lui-même en disant qu'il est neutre, cette déclaration est quelque peu difficile à admettre. Il est reproché à Wajdi Mouawad de « jouer » trop souvent sur des clichés occidentaux et de faire preuve dans cette adaptation de *Littoral* d'un manquement à son éthique propre. Le fait d'inventer des situations improbables choque le public libanais, car ce dernier se sent trahi par une personne qui pourtant appartient au même peuple que lui.

Les libertés qu'il prend sur les faits historiques du Liban changent la donne de son œuvre, car rien ne prouve qu'il ait réellement une vision colonialiste. L'artiste québécois aime choquer comme nous avons pu le voir précédemment, mais il semble que dans cet exemple c'est involontaire.

En faisant ce film, l'artiste québécois semble avoir oublié que le cinéma ne possède pas les mêmes exigences et les mêmes moyens de diffusion que le théâtre. Par cet exemple de l'adaptation de sa pièce *Littoral*, nous pouvons constater que parfois, Mouawad est un artiste maladroit qui a du mal à faire passer ses idées. Parfois à vouloir

420 *Idem*.

trop « brouiller les pistes », il semble se perdre lui-même.

D. Un théâtre de « rencontre » et d'intuition ?

L'art dramatique de Wajdi Mouawad, peut être vu comme un théâtre d'intuition, si on ne souhaite pas entendre que celui-ci soit politique. Sur ce point de vue, le dramaturge semble assez d'accord. Il parle notamment de la présence de cette idée dans sa tétralogie *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)* et plus particulièrement lorsqu'il parle de la création de sa pièce intitulée *Littoral* :

« Je ne me souviens même pas avoir écrit cette scène, je ne me souviens encore moins de la raison qui m'a poussé à la couper. Pourquoi tout cela n'existe plus ? Le chemin suivi par la pensée et l'intuition m'a fait comprendre que cette scène n'était pas juste ! »⁴²¹

Au sein de cette citation, l'écrivain nous montre que ce texte ne répond pas à des normes strictes, parfois il le « coupe » à l'instinct sans véritablement pouvoir donner de justifications aux personnes avec lesquelles il travaille. Selon lui, ses idées naissent de nulle part, au gré du hasard. Comme nous avons déjà pu le voir, il utilise souvent l'image de la « rencontre » pour parler de ses œuvres :

« C'est marchant dans la rue, un jour d'automne, où il fait chaud ; eh bien j'arrive, il est midi, je veux aller manger quelque part, je sors de l'endroit où je suis, je descends une rue, je tourne à droite, et puis là je me retrouve dans une rue passante, et je vois une femme d'une beauté, mais insensée dont il émane une sorte de charme puissant. Et une chose m'étonne, premièrement, c'est que cette femme que je trouve magnifique, il se trouve que personne ne la regarde, ce qui me semble insensé : personne ne se retourne sur son passage, ce que je ne comprends pas. Revenu de ma surprise, je continue ma route, je m'en vais dans sa direction, me disant qu'elle va partir, mais il se trouve que non, elle reste, même elle me regarde. Là, je me rends compte qu'elle me fixe, je la regarde, je comprends qu'elle veut me demander quelque chose, je m'arrête, elle s'approche de moi, je suis assez ému. Et elle me demande : « Excusez-moi, est-ce que vous êtes Wajdi Mouawad ? ». Je dis oui, d'autant plus bouleversé que je ne pensais pas que j'allais lui parler. Elle me dit : « Écoutez, voilà, c'est une amie à moi qui m'a conseillé de venir vous voir, cette amie s'appelle, mettons *Littoral*, et elle m'a dit qu'on pourrait peut-être s'entendre ». Voilà, je lui demande : « Mais vous comment vous appelez vous ? ». Elle me dit : « Je m'appelle *Incendies* ». Là, je comprends que je suis face à une histoire, magnifique, qui vient me voir, conseillée par une

421 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, *Op.cit.*, p.25.

amie qui a été une histoire qui était *Littoral* ; *Incendies* et moi, on va prendre un café, et là, il se passe quelque chose d'assez particulier, c'est qu'on discute : « Alors voilà qu'est-ce que vous faites ? » - « Je suis *Incendies*, qui êtes-vous ? ». Il y a un peu de méfiance parce que le sentiment est tellement puissant que la peur d'avoir mal est très grande. Elle va me dire : « Écoutez, je ne veux pas tout vous raconter parce que je connais des auteurs qui ont laissé tomber une histoire qui s'est donnée à eux, comme ça trop rapidement. On va y aller doucement ». Et moi, je vais lui dire : « Oui, vous avez raison, moi je peux devenir amoureux très très rapidement, on va laisser passer le temps, et peut-être que, après un certain temps, on va réaliser qu'on tient trop l'un à l'autre, qu'on a trop besoin de vivre ensemble, on va voir ». Et puis les jours passent en effet, ma vie tout à coup est transformée, je suis plein de cette rencontre-là, elle me manque. Et je la recroise une autre fois. On va plus loin dans la conversation. Et puis comme ça au fil des jours, naît une véritable relation amoureuse, réelle, avec quelqu'un d'autre que moi. J'insiste énormément là-dessus parce que ce n'est pas quelque chose où j'ai le sentiment d'avoir inventé quelque chose : je n'ai pas le sentiment d'avoir inventé, par la volonté, cette histoire, c'est elle qui se raconte à moi. Et elle ne me raconte pas tout du premier coup, donc j'ai besoin de beaucoup de temps tout seul, avec elle, à réfléchir, à lui parler de moi, à ce qu'elle me parle d'elle, à ce qu'on discute ensemble, qu'on comprenne pourquoi le destin nous a fait nous rencontrer, pourquoi est-ce que nous sommes liés, pourquoi nos destins à elle et moi sont liés ensemble. »⁴²²

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad parle de la naissance de sa pièce de manière imagée. Par l'usage de la prosopopée, il décrit celle-ci comme si il s'agissait de la rencontre d'une femme et plus précisément d'une muse, d'une source d'inspiration, l'idée de la rencontre amoureuse est elle aussi présente.

Le dramaturge québécois définit son art comme un théâtre d'intuition, cependant comme nous avons pu le voir précédemment au sein de cette thèse, ses pièces sont le plus souvent assez éloignées de cette idée, compte tenu des recherches (importantes) qu'il entreprend parfois sur les sujets qu'il traite.

Par exemple avant de commencer le travail d'écriture de sa pièce intitulée *Forêts*, nous savons qu'il s'était fortement documenté sur le contexte des trois grandes guerres européennes, mais aussi au sujet des artistes qui ont traversés les différentes époques présentes dans le texte. De la même manière, avant d'écrire *Incendies*, le dramaturge s'était informé sur l'histoire de Soha Béchara afin d'écrire une pièce qui puisse lui ressembler et ainsi rendre hommage à l'histoire de cette femme qui s'est battue pour la liberté de son pays.

422 *Programme du TNS* (Théâtre National de Strasbourg) sur *Forêt* de Wajdi Mouawad, Saison 2005-2006, Stéphane Braunschweig directeur de publication, p.12.

Une fois de plus, Wajdi Mouawad laisse planer une certaine ambiguïté concernant la création de ses pièces. Pourquoi parler de mode de création intuitif si ce n'est pas le cas ?

D'une certaine manière, le dramaturge québécois semble avoir du mal à assumer que ses œuvres puissent naître d'autre chose que de l'instinct. Il paraît ne pas vouloir dire qu'il contrôle les sujets qu'il choisit, ainsi il peut librement dire que les thèmes qu'il choisit ne sont en rien engagés.

E. Un théâtre de la colère plus qu'un théâtre d'engagement ?

Si Wajdi Mouawad n'assume pas l'idée que son art soit un théâtre de l'engagement politique, il nous est peut-être possible de dire que celui-ci est plus lié à la colère, c'est-à-dire à une réaction épidermique face à la société dans laquelle il vit. C'est une ambiguïté qui est bien présente au sein de son travail. Où s'arrête la colère et quand commence l'engagement ?

Au sein de ses différentes pièces, il montre l'horreur de la violence et il s'oppose constamment au discours parfois rassurant de nos sociétés. Pour dire la sauvagerie de notre époque, il veut un théâtre sauvage et brutal, une sorte de refuge de ses propres colères d'où une passion pour l'image du tigre qui est un symbole important dans son travail. Peut-on faire un théâtre politique basé sur l'individuel ? Quand est-ce que cet individuel rejoint le collectif ?

Le point de départ de ses différents personnages est souvent la colère, ainsi dans sa pièce intitulée *Rêves*, l'un des spectres, Isidore, s'écrit à l'intention du client de l'hôtel, un écrivain : « *Tout a commencé dans la colère ! Ton écriture prend source dans la colère ! Et cela n'a rien à voir avec la guerre de ton pays ! La colère est plus grande*

que toi, mais elle habite en toi et te dépasse ! »⁴²³. Au sein de cette citation, nous avons l'impression que c'est Mouawad qui s'exprime à travers le personnage d'Isidore.

C'est souvent la colère qui amène ses différents protagonistes à s'exprimer et c'est un peu de la même manière qu'il « fonctionne ». Mais la frontière entre colère et engagement est souvent mince comme nous pouvons le constater par ses textes, mais aussi à travers ses prises de position dans le domaine culturel de son pays.

F. Un artiste pourtant inspiré par la société: le scarabée.

Comme nous avons déjà pu le voir à de multiples reprises, Wajdi Mouawad est un artiste qui s'inspire directement de la société, mais sans pour autant se revendiquer du théâtre politique qui en règle générale s'impose comme le reflet (ou du moins le porte-parole) de celle-ci. Pour s'éloigner de cette étiquette d'artiste engagé, il va même parfois jusqu'à renier l'évidence qui consiste à dire que son théâtre est inspiré des faits du monde dans lequel il vit.

Pourtant, il s'inspire indéniablement de la société qui l'entoure, mais en usant d'images allusives, la plupart du temps. Il exprime rarement les faits de manière abrupte (même s'il lui arrive parfois de le faire), il les manipule quitte à les rendre illisibles. Est-ce pour autant qu'il s'éloigne du théâtre politique ?

Au sein d'un texte (cf **Annexe 5** : « Le scarabée » page 526) et même à diverses reprises, il donne à l'artiste un rôle qui consiste à se nourrir de celle-ci (de la société) et notamment des déchets de celle-ci, à l'image du scarabée qui se nourrit des excréments des autres pour vivre. Ainsi, cet insecte parvient à survivre grâce à ce que la société rejette.

423 MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, *Op.cit.*, p.34.

« Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l'animal. Pourtant, le scarabée trouve, à l'intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n'importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d'Afrique, le noir de jais du scarabée d'Europe et le trésor du scarabée d'or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères. Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté. »⁴²⁴

Au sein de ce texte emblématique, que l'on retrouve notamment sur la page d'accueil du site officiel du dramaturge, Wajdi Mouawad utilise l'image d'un insecte pour parler de l'artiste. Selon le dramaturge québécois, cet homme est comme le scarabée qui se nourrit de la « merde » des autres pour grandir, pour évoluer, c'est même un besoin vital pour ce coléoptère. Il explique aussi, que tout artiste trouve son essence au sein de la société dans laquelle il vit. Il se nourrit de celle-ci et notamment de ce qui est mauvais en elle, pour créer, pour évoluer, elle est l'essence même du travail de chacun d'eux. Au sein de cette métaphore du scarabée, Mouawad semble vouloir nous dire que l'artiste peut uniquement survivre en se nourrissant de la laideur du monde. Il est à la fois dépendant de la société (c'est elle qui le nourrit) et plus particulièrement de ce qu'elle rejette, mais il demeure cependant en marge de celle-ci. De ce fait, il est indéniable de dire qu'un artiste est un porte-parole de la société comme le souligne Pierre Francastel au sein de la citation suivante :

« Nous ne devons, en outre, perdre de vue à aucun prix ce fait capital : que c'est l'artiste qui, par le choix et la pratique des techniques, confère à l'œuvre, non seulement sa qualité, mais à proprement parler, l'existence. Ce n'est pas simplement parce qu'il nous permet de nous rappeler l'existence de tel ou tel problème intellectuel contemporain, que l'artiste fixe notre attention et enrichit notre propre expérience. L'artiste ne transpose pas seulement dans un système particulier des idées, des valeurs susceptibles de recevoir d'autres habits. C'est dans la mesure seulement où il réalise, par la technique, des œuvres harmonieuses et originales, qu'il s'affirme comme le porte-parole de son entourage. »⁴²⁵

Wajdi Mouawad assume l'idée que tout artiste s'inspire de son cadre de vie pour créer et qu'il entre inlassablement en interaction avec la société par le biais de son art.

424 Site officiel de Wajdi Mouawad, *Wajdi Mouawad*, [en ligne]. Page disponible sur : < <http://www.wajdimouawad.fr/> >. (Page consultée le 12 octobre 2009).

425 FRANCASTEL Pierre, *Études de la sociologie de l'art*, *Op.cit.*, p.17.

Cependant, s'inspirer d'une société est-ce un élément nécessaire pour conforter son théâtre dans le politique ?

En règle générale, le théâtre s'inspire de faits de société marquants en les mettant en relief à l'aide de mots mais aussi d'images (parfois). De plus l'artiste canadien use de sujets de société directement reliés au politique, comme par exemple la guerre, le terrorisme et bien d'autres thèmes. Comme le souligne Pierre Francastel au sein de son ouvrage intitulé *Études de sociologie de l'art*, un objet d'art est indéniablement un « lieu de convergence » qui nous apporte des informations sur le monde qui nous entoure :

« Tout objet d'art est un *lieu* de convergence où l'on trouve le témoignage d'un nombre plus ou moins grand, mais qui peut être considérable, de points de vue sur l'homme et sur le monde. Le caractère passionnant de l'enquête qu'il convient toujours de mener à l'intérieur de l'objet considéré, résulte de cette découverte sans cesse renouvelée des points de vue »

426

Globalement, comme tout artiste doit le faire selon lui, il se nourrit de tout ce qu'il y a de plus mauvais (la « merde ») dans une société pour créer ses œuvres. Wajdi Mouawad aime Kafka, parce que la lecture de *La Métamorphose* est la toute première à l'avoir autant bouleversé, cette image de l'artiste scarabée semble indissociable du personnage du jeune garçon qui se transforme en insecte (cancrelat) dans le texte de Kafka.

426 FRANCASTEL Pierre, *Études de la sociologie de l'art*, Op.cit., p.18.

II. « Poétique », poétique et « politique ».

Wajdi Mouawad se compare constamment à un poète, de ce fait ne peut-on pas dire que son théâtre soit « poétique » ? C'est-à-dire en quelque sorte un « subtil » mélange entre la politique et la poésie.

Pour mieux comprendre cette idée, il faut définir ce mot et voir ses origines. Quand on parle de « poétique », c'est dans l'idée de mettre le poétique et le politique au même niveau, mais en faisant une fusion assez improbable des deux enjeux qui dans un premier temps semblent diamétralement opposés. C'est à partir des années 1960, que l'on a vu apparaître ce nouvel enjeu, ou du moins ce nouveau terme dans le domaine de l'art dramatique, mais à cette époque on définissait plus le « poétique » sous le terme de « poético-métaphysique » en opposition au mouvement du théâtre absurde. Ce mouvement des années soixante avait pour ultime objectif de dénoncer un certain ordre social de façon poétique, voire parfois un peu fantaisiste.

Les pièces de ce dramaturge semblent souvent être proches de cette idée de poétique. Voici ce qu'il dit au sujet de son théâtre et de la poésie qu'il contient :

« C'est un lien.
Une pensée vertigineuse. Un vertige qui s'apparente à celui d'un somnambule.
Il s'agit donc d'un éveil
ou plutôt d'un cauchemar qui verse dans le cauchemar.
L'instant où la conscience sort du brouillard est l'instant du vertige.
C'est cette sensation précise qui est recherchée.
Il y a la révélation puis le vertige qui en est l'immédiate conséquence.
Œuvrer donc ensemble à la mise en place d'une mécanique poétique qui mènera celui qui y assiste à une sensation soudaine du vertige, celui que peut éprouver le somnambule à l'instant où, reprenant conscience, la situation impossible dans laquelle il se trouve se révèle à lui. »

427

Selon le dramaturge québécois, son écriture est directement à relier avec la sensation que seule la poésie est capable de porter. Son art se doit de plonger le

427 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, *Op.cit.*, p.79.

spectateur dans un « vertige », une sorte de cauchemar poétique. Cependant, à trop affirmer ce positionnement poétique, il semble que l'auteur se rapproche encore plus des courants de théâtre politique qui en règle générale usent de la poésie au sein de leur travail.

Précédemment nous avons vu la dimension politique de son théâtre et nous savons qu'il se réfugie sans cesse vers la poésie. Est-il possible de parler de « poélitique » dans son cas ?

C'est bien cet aspect « fantaisiste » que l'on constate fréquemment dans les textes du dramaturge québécois. Cette fantaisie est très visible dans sa pièce intitulée *Ciels*, car la forme et le contenu de cette pièce sont improbables et derrière cette succession de mots « hétérogènes » mais aussi de chiffres (en effet, l'usage des mathématiques est très présent), c'est bien une dénonciation acerbe du terrorisme qui se cache. Cependant, ce que l'on peut voir à première vue c'est la profusion de chiffres, d'équations mathématiques sans réponse, mais aussi de verbes et de poésie. Au fond que doit-on retenir de *Ciels* ? La thématique ? La fantaisie de l'écriture ? Le fond du texte ?

Aujourd'hui, cette notion de « poélitique » est ainsi définie de la manière suivante :

« Alors, au fond, *poélitique* c'est quoi ? C'était tout simplement l'idée de dire : « poétisons le politique, politisons la poésie ». »⁴²⁸

Le « poélitique » est une manière de placer l'espace intime de la poésie dans l'espace politique (on entend par là un espace dit public). Le « poélitique » se heurte la plupart du temps à la réalité, car il dépeint ce monde-là, cependant il le fait avec une conviction et aussi avec des termes qui vont au-delà du politique.

On retrouve cet aspect très fréquemment dans les œuvres de Wajdi Mouawad.

428 Enzo Cormann, Extrait de la conversation entre Jean-Pierre Sarrazc et Enzo Cormann, *Poélitique*, Date inconnue, [en ligne]. Source : <www.theatre-contemporain.net >. (Page consultée le 20 avril 2008).

« Poélitique » serait donc un terme assez juste pour définir le type d'écriture du dramaturge canadien. Il faut aussi ajouter que l'acceptation de ce mot, rapproche considérablement son travail du théâtre politique.

A. La poésie comme devoir de l'artiste.

Selon Wajdi Mouawad, la poésie est un devoir que chaque artiste se doit de respecter. Il est nécessaire, par le biais de cette forme d'expression, de faire passer un message au spectateur qui d'une manière ou d'une autre y sera sensible : « *Autre chose proche de la folie que ni l'intime, ni le privé, ni le social ne parvient à décrire. Poésie.* »

429

Le dramaturge québécois compare la poésie à une ligne blanche que le spectateur se doit de suivre et d'interpréter selon son propre moment.

« (...) Tout artiste est comme ces lignes blanches au milieu de la route, tout créateur est un panneau posé au milieu de rien pour prévenir des virages. Nos vies les illuminent tels les phares de nos voitures, et pleins de notre regard, les artistes et les créateurs nous livrent les signes de leur clairvoyance. Lorsque le temps est au soleil, lorsque la route est claire de lumière magnifique, lorsque le paysage de notre vie baigne dans la beauté, nous ne prêtons aucune attention à ces signes. Mais lorsque se lève la tempête, nous y confions notre existence, car ils restent notre seul recours pour nous permettre de rentrer enfin chez nous.

Je crois aveuglément au fait que le sillon creusé, que nous avons creusé, sera notre tombe : plus moyen de nous échapper de cette foi absolue que la poésie est une manière de tenir. Ce que vous faites dans *Forêts* relève de cette poésie. A quel manque d'amour la poésie prend-elle sa source? Un spectateur seul, dans l'intimité cachée de sa relation avec le spectacle, serait en mesure de nous le dire. Alors ne tremblez pas et faites chaque soir, comme un acte aveugle, ce que vous croyez. Il y a dans la salle, toujours, des vies qui sont au beau temps et des vies qui sont à la tempête. Vous êtes ces lignes blanches sur la route et une ligne blanche reste une ligne blanche. (...)»⁴³⁰

User de la poésie au sein de ses compositions dramatiques est selon lui un devoir

429 Julie Laval Wajdi Mouawad : le théâtre comme équation mathématique, in Fragil.org, le 24 septembre 2009, [en ligne]. Article disponible sur : <http://www.fragil.org/focus/1264>. (Page consultée le 12 octobre 2010).

430 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.73-74.

qu'il se doit de relever dignement. Il doit livrer un message aux spectateurs et la poésie est la seule capable de délivrer celui-ci à son auditoire. L'artiste est selon lui une ligne blanche que le spectateur se doit de suivre aveuglément.

B. Le recours de Wajdi Mouawad à un langage très poétique.

Wajdi Mouawad use d'un langage poétique, souvent allusif. Parfois, ses œuvres dégagent beaucoup de pudeur et ainsi ses textes préservent toujours le mystère. On ressent aussi ce besoin incessant de questionner les mots eux-mêmes au sein de son théâtre. À travers cette profusion de termes poétiques, il semble interroger le monde d'une manière générale. La poésie est la forme d'expression que l'on retrouve le plus souvent dans son travail, certaines de ses œuvres sont uniquement écrites dans ce style.

« Je voudrais devenir fou pour pouvoir, non pas fuir la réalité mais, au contraire, me réclamer tout entier à la poésie. Je voudrais déterrer les mots à défaut de ressusciter les morts. Car ce n'est pas la destruction qui me terrorise, ce ne sont pas même les invasions, non, car les gens de mon pays sont indésespérables malgré tout leur désespoir et demain, j'en suis sûr, vous les verrez remettre des vitres à leurs fenêtres, replanter des oliviers, et continuer, malgré la peine effroyable, à sourire devant la beauté. Ils sont fiers. Ils sont grands. Je les connais. Les routes sont détruites ? Elles seront reconstruites. Et les enfants, morts dans le chagrin insupportable de leurs parents, naîtront encore. Au moment où je vous écris, des gens, là-bas, font l'amour. Obstinément. »⁴³¹

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad nous explique l'importance de la poésie pour lui et aussi le caractère essentiel de chaque mot : « *Je voudrais déterrer les mots* », selon lui, ils peuvent en quelque sorte sauver le monde du chaos. Selon lui, pour parvenir à appartenir à cette sphère de la poésie, il accepte de devenir fou. Dans beaucoup d'interviews, il se revendique comme étant un poète, comme nous venons de le voir précédemment, cependant dans d'autres entretiens il se refuse à cette appartenance en considérant que la poésie n'est pas pour les monstres :

431 MOUAWAD Wajdi, Lettre ouverte de MOUAWAD Wajdi: *Un cri pour le Liban - La courbature* -, Source déjà citée.

« La poésie est le lieu de la langue maternelle. La poésie, je la ressens comme une étrange interdiction. « Pas touche », me dit une voix intérieure. La poésie n'est pas pour les monstres. » ⁴³²

Au sein de cette citation, il explique que la poésie lui semble interdite. Cependant lorsque le dramaturge québécois fait une telle déclaration, on ne sait pas si au contraire, il ne dit pas ça pour montrer que lui aime braver les « interdits ». De ce fait, cet extrait d'un entretien avec le sociologue Jean-François Côté est à double tranchant.

Wajdi Mouawad revendique constamment le fait d'aimer la poésie et ceux qui la font, ainsi au sein de la citation suivante, il parle de son expérience avec Robert Davreu lors de la traduction des tragédies de Sophocle :

« Robert Davreu est poète et sa poésie a contribué à ma fondation artistique. De plus, quoi de plus beau que d'avoir un poète avec soi pour qui, il le dira à son tour, le monde des Grecs porte des résonances similaires aux nôtres puisque ancré dans l'enfance et le soleil de la Méditerranée. Au-delà de la nécessité d'avoir une même traduction pour les sept pièces afin d'assurer la cohérence poétique de la langue, il est si beau de créer des traductions risquant le choix de la poésie avant celui de la philologie ou celui de la philosophie. Le théâtre est corps, donc le théâtre est voix. La voix contribue à la pigmentation des couleurs. Bleu est azrak indiquent la même idée d'une couleur que l'on nomme « bleu » en français et « azrak » en arabe. Pourtant, moi qui parle les deux langues, lorsque je dis « bleu », je ne vois pas tout à fait le même bleu que lorsque je dis « azrak ». Pourtant, c'est la même idée. C'est que la langue change la pigmentation des choses. Voilà pourquoi, lorsque l'on veut créer des images profondes rattachées à son âme, il vaut mieux œuvrer avec un poète. La pigmentation de l'œil acquiert un saignement plus brûlant. » ⁴³³

Selon lui, la poésie est ce qui donne de la profondeur à une pièce, elle est indissociable du théâtre, de la voix, ainsi que du corps. Elle forme un tout, elle n'est pas seulement constituée de mots, elle est aussi un ensemble d'images. Indéniablement, l'artiste québécois use le plus souvent d'un langage qui se rapproche du lyrique, cependant de son point de vue personnel, il préfère qualifier ce langage d'onirique :

« (...) cela tient à la nécessité de la distance. Dans la vie de tous les jours, on utilise une langue qui est celle du quotidien. Pour échapper à ce quotidien, il y a plusieurs manières. Soit en communiquant à travers la mise en scène une poésie que le texte ne contient pas, soit en créant une distance à l'intérieur du texte. Chez moi, cette distance passe par la

432 CÔTE Jean-François, *Op.cit.*, p. 129.

433 Dossier pédagogique du théâtre de Reims sur « Des femmes ».

langue, une langue habitée par une nécessaire harmonie, un équilibre, entre deux dimensions du langage, au sein d'un espace abstrait qui permet l'éclosion des images. C'est ce que vous appelez « lyrique » ; c'est ce que j'appellerais *onirique*. »⁴³⁴

Selon l'auteur, cette distance face au langage du réel est nécessaire au théâtre, car elle sert notamment à mettre le public dans un « éloignement » nécessaire pour la réflexion. En ce sens, Mouawad se rapproche des théories du théâtre épique de Bertolt Brecht et nécessairement de la notion de distanciation inhérente à cette idée.

Ainsi, dans *Forêts* nous pouvons croiser au fil de la lecture une multitude de poèmes qui mettent à distance le spectateur :

« Vous ne démentez point une race funeste.
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.
Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin
Que d'en faire de sa mère un horrible festin.
Barbare ! C'est donc là cet heureux sacrifice
Que vos soins préparaient avec autant d'artifices.
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?
Pensez-vous par des pleurs prouver votre tendresse ?
Quel débris parle ici de votre résistance ?
Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire.
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ?
Ni crainte, ni respect, ne m'en peut détacher.
De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.
Aussi barbare époux qu'impitoyable père,
Venez si vous l'osez, la ravir à sa mère. »⁴³⁵

Au-delà de l'utilisation d'un langage poétique, Wajdi Mouawad utilise la mise en forme particulière de cet art littéraire. Le dramaturge use parfois de poésie graphique au sein de son travail, comme c'est essentiellement le cas dans son recueil de textes intitulé *Le Poisson-Soi*. On retrouve cette première apparition de poésie graphique à la fin de sa pièce de théâtre *Pacamambo*.

Ainsi, il use du calligramme dans *Pacamambo*, pour encore s'éloigner du théâtre afin de se rapprocher une fois de plus de l'art de la poésie. Pour rappel, cette forme particulière de poème à la forme d'un dessin. Sa forme graphique particulière forme une

434 CÔTE Jean-François, *ibid*, p. 134.

435 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Éditions Actes Sud, Collection Leméac, Paris, 2006, p.14.

image simple (le plus souvent), qui en générale a un rapport avec le sujet du texte. Cependant, il arrive parfois que la forme du calligramme contredise le contenu du texte. En effet, il n'y a pas de règle immuable qui caractérise ce style de poésie qui permet de faire fusionner l'imagination (visuelle) avec le sens porté par les mots.

Comme nous pouvons le voir à travers l'exemple qui va suivre, dans ce calligramme en forme de vase, intitulé *Mystère et boule de gomme*, Wajdi Mouawad nous parle de sa vie tout en laissant planer un certain mystère :

MYSTERES
ET BOULE
DE GOMME
Ma vie est comme
un mystère qui
s'épaissit un
peu plus chaque
jour. On m'a raconté que
j'étais né au Liban en 1968, puis que
j'avais vécu à Paris avant que ma famille
parte s'installer à Montréal, capitale du
Cirque du Soleil. Il paraît aussi, d'après les
journaux que je lis beaucoup, que je suis
directeur du théâtre de Quat'sous, une
ancienne synagogue, le lieu de prière des
juifs. Dernière chose : je réponds
rarement au téléphone et, comme
les chats, je cherche la
lumière. Tout cela est
sans doute vrai.

436

Cette forme d'expression particulière est encore un exemple qui nous montre la pluralité d'expressions du dramaturge québécois, il semble souvent chercher de nouveaux moyens pour communiquer, dans l'expérimentation de nouvelles formes d'écritures. Ce besoin de trouver toujours de nouveaux modes d'expressions, est à l'heure actuelle de plus en plus présent dans le travail de Wajdi Mouawad.

436 MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, *Op.cit.*, p.77.

C. Utiliser une langue totalement étrangère à la politique.

Le dramaturge québécois fait très attention aux mots qu'il utilise, il semble avoir un langage très maîtrisé, comme le souligne le sociologue Jean-François Côté dans la citation suivante :

« Quand je pense à parler avec Wajdi, je vois cette attention précieuse portée aux mots et au choix des mots, attention soutenue par une tension de tous les instants qu'inspire chaque moment de la vie. »⁴³⁷

Au sein de cette citation, Jean-François Côté souligne l'attention que Wajdi Mouawad porte aux mots. Aussi souvent qu'il le peut, le dramaturge nous rappelle que les mots ne servent pas uniquement à donner des vérités, au contraire ils se doivent d'exprimer ce qu'il y a de plus « mystérieux » dans le monde.

« Pour expliquer la folie du tueur de Dawson, illustre-il, on demande désormais aux sociologues, aux psychologues, d'expliquer, de donner des vérités. Alors que les mots avaient jadis la fonction d'éclairer, les poètes ont selon lui le devoir d'utiliser les mots pour exprimer le mystérieux et montrer « qu'on ne peut pas tout contrôler, expliquer ou administrer. »⁴³⁸

L'artiste québécois pense sincèrement qu'il ne faut pas toujours vouloir tout expliquer et que justement la poésie est là pour faire encore et nécessairement planer du « mystère », mais aussi pour laisser aux hommes leur libre-arbitre. Les mots utilisés par les sociologues et les psychologues, ont selon Mouawad, une fâcheuse tendance à figer les événements et « donner des vérités », alors que la poésie éclaire mais n'impose rien, elle possède une palette de nuance inégalable qui ouvre la pensée et l'imaginaire.

« Je n'ai pas de position, je n'ai pas de parti, je suis simplement bouleversé car j'appartiens tout entier à cette violence. Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi : je pourrais tuer et je pourrais être des deux côtés, des six côtés, des 20 côtés. Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais résister et comble de tout, si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes

437 CÔTE Jean-François, *Op.cit.*, p.8.

438 Sylvie St Jacques, *Incendies : Les mystères de Wajdi Mouawad*, in La presse.ca, le 22 octobre 2006, [en ligne]. Article disponible sur:

< <http://www.cyberpresse.ca/article/20061025/CPARTS04/610250806/1017/CPARTS> >. (Page consultée le 28 avril 2008).

agissements et justifier l'injustice qui m'habite, je saurais trouver les mots pour dire combien ils me massacrent, combien ils m'ôtent toute possibilité à vivre. »⁴³⁹

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad réaffirme le fait de ne pas avoir de position politique et de se trouver de ce fait au cœur d'un dilemme. Il explique que si il avait une « position » ou un « parti », il parviendrait probablement à trouver les mots justes pour justifier ses choix car il serait acteur de cette violence du monde.

Pour lui, écrire sans poésie est une mission très ardue comme il l'explique lorsqu'il parle de l'écriture de sa pièce *Seuls*, qui est l'une des rares œuvres de théâtre de l'auteur à échapper à cette forme d'écriture.

« Avec *Seuls*, je cherchais un moyen de tuer le « bavardage » qui jusqu'ici était le mien. Je l'ai compris au cours du travail, lorsque je tentais de comprendre pourquoi je ne parvenais pas à écrire avec le même lyrisme que « d'habitude », pourquoi *Seuls* ne semblait accepter que les mots banals du quotidien et pourquoi, dès que je tentais d'y mettre un peu de poésie, de lyrisme, *Seuls* se cabrait, se taisait, s'en allait. Condamné à leur banalité, les mots m'auront fait marcher sur les routes qui me terrorisaient tant elle me semblaient ennuyeuse. »⁴⁴⁰

Par cette citation, Wajdi Mouawad nous montre la peur qu'il a de se libérer de la poésie pour écrire. Selon lui, ce qui n'est pas de l'ordre du lyrisme, est forcément banal et quotidien. Il ajoute cependant qu'un texte comme *Seuls* ne requiert pas l'usage de cette forme de langage.

Il souhaite donner un sens nouveau aux mots. Selon lui, il faut nécessairement se réapproprier le vocabulaire, afin de l'appliquer à notre propre société, il est donc important de recontextualiser notre vocabulaire. Il aborde souvent cette idée, ainsi à la fin de la citation suivante, il cite le poète Mallarmé afin d'appuyer cette idée :

« Depuis toujours, il a été demandé à chaque génération de s'interroger sur les grandes questions de notre existence. Or, le but de ce questionnement ne consiste pas à trouver de nouvelles réponses à la mort, l'amour, le bien, le mal, la justice, la liberté, mais plutôt de

439 MOUWAD Wajdi, Lettre ouverte de MOUAWAD Wajdi: *Un cri pour le Liban - La courbature* -. Source déjà citée.

440 MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, *Op.cit.*, p.12.

redonner, comme le dit Mallarmé, un sens nouveaux aux mots de la tribu. »⁴⁴¹

Ainsi, le dramaturge québécois en citant cet auteur de poésies, nous explique que le but de l'art n'est pas de répondre aux grandes questions de notre société, mais plutôt de donner un sens nouveau aux mots et aux maux de la société. Cette nuance qu'il apporte, n'éloigne en rien Wajdi Mouawad de la sphère du théâtre politique, sachant que ce courant artistique répond lui aussi à cette exigence de recontextualisation de ses termes et définitions.

D. Le blasphème.

L'usage du blasphème est relativement fréquent dans les pièces de théâtre et dans les articles (lettres ouvertes notamment) de Wajdi Mouawad, il est le plus souvent d'ordre sexuel ou scatologique, mais pas uniquement.

Par cette accumulation de mots irrévérencieux, dans la plupart de ses textes le dramaturge québécois semble parfois nous montrer l'impossibilité de rendre compte d'événements tragiques et douloureux, comme par exemple la mort ou la violence de notre société. Il manifeste par l'usage souvent excessif de ce type de vocabulaire, la limite atteinte par notre langage aujourd'hui. Par exemple dans ses œuvres de jeunesse, les insultes et les grossièretés en tous genres cohabitent avec des réflexions existentielles (sur la vie et la mort), la guerre et le sens de la vie d'une manière générale.

Au sein de ses missives, il fait aussi usage de blasphèmes pour exprimer sa colère, ainsi dans sa lettre intitulée *Les estis d'intellectuels*, il use du mot *estis* qui signifie « putain ».

Par l'utilisation d'incorrections en tous genres, Wajdi Mouawad montre à sa

⁴⁴¹ MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.25.

manière les limites de notre langage et le malaise provoqué par cette barrière. Ainsi, au fil de ses différents textes, il use relativement souvent de terme tels que : « tabarnak », « vieille câlisse », « On s'en crisse-tu », « salope », « crisse de pute », « putain », « fuck ».

Cette utilisation parfois excessive de blasphèmes, semble aussi montrer plus largement la difficulté de l'auteur à se positionner dans une société précise, en effet il use de l'anglais, du québécois, de l'arabe et du français pour blasphémer. La diversité des langues qu'il emploie semble aussi montrer les stigmates de ses exils successifs. Ainsi, dans certains de ses textes, le dramaturge arrive à faire un « mélange » de blasphèmes en trois, voire quatre langues différentes :

« SIMON : Elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! La salope de merde ! L'enfant de chienne ! La vieille câlisse ! La vieille salope ! L'enculée de sa race ! Elle nous aura vraiment fait chier jusqu'au bout ! On se disait à chaque jour depuis si longtemps elle va crever, la salope, elle arrêtera de nous emmerder, elle arrêtera de nous écœurer la grosse tabarnak ! Et là, bingo ! Elle finit par crever ! Puis, surprise ! C'est pas fini ! Putain de merde ! On l'a pas prévue celle-là ; hostie que je l'ai pas vue venir ! Elle a bien préparé son coup, bien calculé ses affaires la crisse de pute ! Je lui cognerais le cadavre ! You bet qu'on va l'enterrer face contre terre ! You bet ! On va y cracher dessus ! »

⁴⁴²

Ainsi, au sein cette citation extraite d'*Incendies*, Simon l'un des protagoniste, insulte sa mère (Nawal) qui vient de mourir. Ci-dessus Wajdi Mouawad parvient à entremêler des injures, en français, en québécois, ainsi qu'en anglais. Ce mélange de langues, mais aussi cette accumulation, symbolise en quelque sorte le chaos intérieur des personnages, mais aussi de l'auteur lui-même. Les blasphèmes sont les seuls mots à la disposition de Simon pour exprimer sa haine intérieure, ils sont aussi libérateurs.

Au sein de ses pièces de théâtre, Wajdi Mouawad met à mal les tabous linguistiques de nos sociétés. Utiliser ce type de langage semble être pour le dramaturge une impérieuse nécessité, l'utilisation de cette langue impure et accidentée est en quelque sorte libératrice.

442 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Op.cit., p.17.

E. Un théâtre d'énigme.

Les pièces de théâtre du dramaturge québécois montrent le goût prononcé de l'auteur pour les énigmes. Ainsi, ses pièces sont truffées de mystères à résoudre, de questions et de sorte de puzzles. Elles ont même parfois l'allure de labyrinthe, mais aussi de véritables romans policiers, comme c'est le cas de sa pièce intitulée *Ciels*. Ce texte est pollué d'ondes invisibles et de messages cryptés en langues indéchiffrables, il se présente véritablement comme une énigme à résoudre. En effet, au sein de ce texte, les personnages doivent déjouer un attentat terroriste de grande ampleur en décryptant des messages codés.

« Huit longitudes et huit latitudes indiquant les bordures de huit villes appartenant aux huit pays les plus riches de la planète, Paris, New-York, Londres, Padoue, Saint-Petersbourg, Berlin, Tokyo, Montréal. Ce sont là les cibles de l'attentat. »⁴⁴³

Cet extrait de *Ciels* nous montre un exemple d'énigme « Mouawadienne ». Ici, il s'agit d'une à base de mots et qui renferme le secret d'une attaque terroriste imminente. Quelques fois, pour entretenir le mystère, il utilise des chiffres plutôt que des mots et même parfois, il fait usage des œuvres d'art comme nous le verrons un peu plus loin dans la thèse.

Les énigmes sont très présentes dans les pièces de Wajdi Mouawad, *Ciels* n'est pas une exception, *Incendies* aussi repose sur cette même idée. Ainsi, dans cette œuvre, à la mort de la figure maternelle, les jumeaux doivent résoudre la question de leurs origines, afin de comprendre pourquoi leur mère s'était muré dans un énigmatique silence durant les dernières années de sa vie. Pour obtenir des réponses, ils ont le devoir de retourner à la source de leur origine et ainsi parcourir un pays inconnu, mais qui leur apportera enfin des réponses.

443 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.83.

1. L'usage des mathématiques au sein de son théâtre :

Comme nous avons déjà pu le voir dans la première partie de la thèse, Wajdi Mouawad use très souvent des mathématiques au sein de ses pièces de théâtre. Elles sont le plus souvent directement présentes au sein du texte, la plupart du temps elles servent à résoudre des énigmes et plus particulièrement elles illustrent de façon imagée des réflexions sur la vie humaine, elles apportent une touche particulière à la dramaturgie de cet artiste québécois. Les mathématiques sont présentes dans la majeure partie de son œuvre et restent une énigme à part entière, car souvent au lieu d'éclairer le lecteur, elles tendent à rendre la lecture des événements encore plus complexe.

« Le théorème de Pythagore. Largeur, longueur et hypoténuse = trois droites = trois guerres = trois individus. $A^2 + B^2 = C^2$. Aussi, historiquement, le théorème de Pythagore sonne la mort des Dieux. Le monde est cohérent par lui-même. Une cohérence qui passe par le chaos. »⁴⁴⁴

Par cette citation extraite d'*Incendies*, nous pouvons voir que Wajdi Mouawad tente de mettre en pratique les mathématiques au sein de son théâtre. Il faut aussi ajouter qu'elles ne tiennent pas uniquement une place importante au sein de l'écriture, il les développe aussi dans le cadre de ses mises en scène comme par exemple dans *Ciels* où il utilise celles-ci par projection sur un écran :



445

444 *Ibid.*, p.65.

445 Julie Laval, *Wajdi Mouawad : le théâtre comme équation mathématique*, in Fragil.org, le 24 septembre 2009, [en ligne]. Article disponible sur : <http://www.fragil.org/focus/1264>. (Page consultée le 12 octobre 2010).

Wajdi Mouawad utilise aussi les mathématiques pour illustrer les événements de la vie. La pièce de théâtre est en quelque sorte considérée comme une équation que le public se doit de résoudre lors du spectacle.

Fréquemment, les personnages prennent pour objet les mathématiques et parviennent petit à petit à mettre des mots à la suite des chiffres, comme c'est le cas de Jeanne dans *Incendies* lorsqu'elle tente de résoudre l'énigme de ses origines :

« JEANNE : En mathématiques, $1 + 1$ ne font pas 1,9 ou 2,2. Ils font 2. Que vous y croyiez ou pas, ils font 2. Que vous soyez de bonne humeur ou très malheureux, 1 et 1 font 2. Nous appartenons tous à un polygone, monsieur Lebel. Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone ? Pour trouver, il me faut résoudre une conjecture. Mon père est mort. Ça c'est la conjecture. Tout porte à croire qu'elle est vraie. Mais rien ne la prouve. Je n'ai pas vu son cadavre, pas vu sa tombe. Il se peut, donc, entre 1 et l'infini, que mon père soit vivant (...) »⁴⁴⁶

Par cet exemple, nous pouvons voir que Wajdi Mouawad use souvent des mathématiques pour faire « accoucher » les personnages de leurs idées. Elles les aident à cerner le monde dans lequel ils vivent. Par leur usage, le dramaturge québécois semble s'éloigner des sphères du théâtre politique.

À l'image des blasphèmes, elles nous montrent aussi à quel point il est difficile de communiquer aujourd'hui, elles soulignent aussi le fait que les mots ont perdu de leur sens et qu'il nous faut maintenant créer une nouvelle forme de langage.

2. Le théâtre puzzle :

Le théâtre de Wajdi Mouawad s'apparente souvent à un grand puzzle que le public se doit de reconstituer au fil de la pièce. De ce fait, dans un premier temps le

446 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Op.cit.,p.31.

message diffusé par l'œuvre n'apparaît pas clairement aux yeux des spectateurs. Ainsi, le dramaturge oblige son public à être attentif au texte, mais aussi à ce qui se passe sur scène.

Dans *Ciels*, il use notamment d'œuvres picturales qui semblent représenter les morceaux de son puzzle.

Dans cette pièce de Wajdi Mouawad, pour parvenir à faire échouer un attentat terroriste de grande ampleur, il faut nécessairement déchiffrer des énigmes, qui sont reliées à deux tableaux bien connus de la période de la Renaissance que nous pouvons voir ci-dessous :



447

447 L'annonciation (couronnement du Polyptique de saint Antoine), de Piero della Francesca , 1470 Huile et tempera sur panneau, hauteur :122, largeur :94, Galerie Nationale dell'Umbria, Pérouse.



448

Ces deux œuvres sont *L'Annonciation* de Piero Della Francesca et *L'Annonciation* du Tintoret. Les deux toiles précédentes sont en quelque sorte les pièces d'un puzzle que les personnages doivent déchiffrer en trouvant les rapports qui existent entre les deux peintures. Ce lien, c'est le thème de l'Annonciation et « l'incohérence du monde ».

Cet aspect de théâtre puzzle est particulièrement présent dans les textes, mais aussi dans les mises en scène du dramaturge. L'histoire des personnages, est elle aussi construite et déconstruite tout au long des textes.

3. La peinture comme moyen d'expression :

Au fil du temps, Wajdi Mouawad oriente de plus en plus son travail de mise en

448 Le Tintoret, *L'Annonciation*, entre 1583-87, Nature de l'image : Peinture sur toile, Dimensions : Hauteur 422 - Largeur 545 cm, Lieu de conservation : Venise, Scuola di San Rocco.

scène en direction de l'utilisation de l'expression picturale. Ainsi, le texte disparaît parfois pour laisser place à la peinture, de ce fait, la performance artistique se substitue aux mots.

Dans sa pièce intitulée *Ciels*, comme nous venons de le voir, il prend pour clé de l'énigme de l'histoire, deux célèbres tableaux de la Renaissance. Dans la citation suivante, Wajdi Mouawad nous explique l'importance de la peinture (et du peintre) dans son travail :

« (...) dans *Ciels* le tableau joue un rôle plus important puisqu'il est un des éléments essentiel de l'énigme à résoudre. Il est même la clé pour trouver la solution. Grâce à mon travail sur *Seuls*, je me suis libéré dans mon rapport à la peinture. Elle sera aussi présente dans la trilogie de la Cour d'honneur puisque une des héroïnes de *Forêts* est peintre. »⁴⁴⁹

Comme il le souligne au sein de cette citation, c'est véritablement à partir de sa pièce intitulée *Seuls* que la peinture commence à prendre une place extrêmement importante dans son travail, en effet, elle sert principalement à exprimer les sentiments intérieurs du personnage principal.

Elle tient un rôle essentiel dans cette pièce, elle se substitue en quelque sorte à la poésie des mots, qui comme nous l'avons vu précédemment est quasiment absente dans le texte. Dans *Seuls*, ce moyen d'expression nous informe sur les sentiments du personnage, Mouawad parle d'une libération à son rapport avec la peinture.

Ainsi, comme nous pouvons le voir avec l'image suivante, l'art pictural sert à représenter les méandres de la pensée, lors du coma du protagoniste. L'acteur recouvre entièrement son corps de peinture et peint avec, afin de représenter en image la complexité de ses sentiments. Dans cette mise en scène, cet art possède indéniablement une dimension cathartique.

449 MOUAWAD Wajdi, Entretien de Jean-François Perrier : « Entretien avec Wajdi Mouawad ». Entretien déjà cité.



450

Cette utilisation de la peinture, comme moyen d'expression au sein de ses mises en scène, est elle aussi particulièrement présente dans *Littoral*. En effet, environ vingt minutes du spectacle sont dédiées à la peinture en direct sur le plateau de théâtre, comme c'est le cas sur l'image suivante :



451

Par la peinture, Wajdi Mouawad fait passer une foule de sentiments, pour la plupart violents, souvent liés au rêve. Elle est en quelque sorte une prolongation du texte, ainsi l'action de peindre remplace la parole, cette forme d'expression ne rapproche

450 Photographie extraite de *Seuls* de Wajdi Mouawad. Auteur: BARON Thibaut. Date: mars 2008, Lieu: inconnu. Titre: aucun. [en ligne]. Source: < <https://lespritedavignon.wordpress.com/category/la-vie-culturelle-3/page/5/> >.

451 Photographie extraite du spectacle *Littoral* de Wajdi Mouawad. Date: 2010. Auteur: Jean-Louis Fernandez. Lieu: inconnu. Titre: aucun. [en ligne]. Source <<http://www.grazia.fr/culture/galleries/Wajdi-Mouawad-le-dramaturge-des-temps-modernes-30352>>.

pas le dramaturge québécois du théâtre politique. Cependant, elle contribue en quelque sorte à mettre le public à distance et aussi amène celui-ci à réfléchir sur le sens de l'œuvre. Ce moment de rupture du spectacle par la peinture n'est pas sans nous rappeler la distanciation du théâtre de Bertolt Brecht.

F. L'utilisation de « l'allégorie ».

Avant de parler de l'utilisation des allégories dans le théâtre de Wajdi Mouawad, nous allons en voir rapidement la définition.

« [L'allégorie] consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile. »⁴⁵²

L'allégorie vient du grec *allos* « autre », et *agoreuein* qui signifie « parler en public ». Pour être plus précis, c'est une manière différente de dire les choses, en utilisant notamment des images (figuratives ou figurées). L'allégorie use le plus souvent de figures détournées pour faire comprendre des idées abstraites ou des concepts ou notion morale que seul l'usage d'image peut expliquer ou du moins rendre compréhensible.

En littérature, elle est une figure rhétorique. Elle se doit de mettre en avant une idée ou un concept en lui donnant un modèle de comparaison, de ce fait l'allégorie met en relief des idées.

Cependant, il ne faut pas chercher en elle un sens immédiat, c'est-à-dire à la première lecture. En effet, l'allégorie requiert plusieurs niveaux de réflexion (et de lectures), de ce fait, il ne faut pas se fier au sens premier du texte.

452 RUSS Jacqueline, *Dictionnaire de philosophie*, Édition BORDAS, Paris, 1991, p.16.

« Il y a une prudence, aujourd'hui, à vouloir raconter des histoires. Une idée qui place l'histoire comme un piège à l'intelligence, celle-ci ne pouvant trouver son élévation que dans un formalisme poussé à son point d'achèvement. L'Histoire nous a montré que l'histoire était le berceau où peuvent reposer les dictateurs ; il faut la bannir, s'en éloigner. Quelles sont alors les histoires d'aujourd'hui, ou si l'on préfère, comment croire encore aux histoires pour donner un réceptacle à notre âme, ensemble, tous ensemble ? Comment raconter une histoire ? Quel rôle le temps et l'espace jouent-ils dans un récit, à notre époque où unités de temps, de lieu et d'action ne correspondent plus au sentiment d'éparpillement, de dissipation devrait-on dire, qui structure notre époque, mutilant bonheur, Dieu, désir ? »

453

Comme nous avons déjà pu le voir précédemment, dans certaines de ses interviews, le dramaturge fait par ailleurs référence à *L'allégorie de la caverne* (chapitre VII de *la République*) de Platon, qui nous montre des hommes enchaînés, depuis toujours, dans une caverne. Dans ce texte, son auteur nous montre des personnages qui tournent le dos à l'entrée et ainsi qui ne peuvent voir que des ombres et entendre des bruits en écho et de ce fait, ils ont une vision passablement altérée de la réalité du monde. Ce texte nous montre à l'aide de termes imagés, la (les) difficulté (s) que les hommes rencontrent pour accéder à une meilleure connaissance du monde réel, notamment parce que les humains sont trop souvent victimes de leurs propres opinions. Par cette allégorie, Platon parle aussi de la difficulté à transmettre la connaissance, il montre aussi que toute quête de savoir demande nécessairement un effort.

Cette notion de transmission du savoir, mais aussi de l'histoire est très présente dans la pensée du dramaturge québécois. Mouawad à travers ses textes, tend aussi à nous montrer des personnages qui ont des difficultés à faire face à la réalité et qui tentent souvent de lui échapper. Cependant, le dénouement de ses pièces amène constamment ses protagonistes à faire face au monde réel.

Autre utilisation récurrente de l'allégorie dans sa dramaturgie : celle du Phénix dont il se sert pour montrer que le Liban est à l'image de cet oiseau légendaire : même si il se consume, il parvient toujours à renaître de ses cendres.

453 Wajdi Mouawad à la barre du Théâtre français du Centre national des Arts du Canada , septembre 2006, [en ligne]. Source disponible sur: <<http://www.nac-cna.ca/fr/nacnews/viewnews.cfm?ID=1222>>. (Page consultée le 12 avril 2008)

Il utilise aussi beaucoup l'allégorie au sein de sa pièce intitulée *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*⁴⁵⁴. Cette œuvre parle de l'histoire d'un jeune adulte qui fuit les conflits familiaux, mais aussi la guerre qui fait rage dans son pays, en s'enfermant dans les toilettes.

En réalité cette simple histoire est une allégorie. Willy s'isole dans ce lieu pour exprimer sa révolte, son désir de liberté et aussi son refus des compromissions. Il « emmerde » en quelque sorte, au sens propre, comme au figuré, le monde qui l'entoure. La pièce est une parabole de l'absurdité de la guerre, qui ici est traitée de façon originale et engagée (indirectement par le recours à l'allégorie) par le biais de l'humour.

G. Recours au domaine de l'onirique.

Comme nous avons déjà pu en parler auparavant, Wajdi Mouawad confère une grande importance au monde de l'onirique, c'est-à-dire ce qui est relatif au rêve et à l'imaginaire de façon plus générale.

Ce terme « onirique » vient du nom grec « oneiros », qui signifie « songe » ou « rêve ». Cet adjectif est dans un premier temps utilisé dans le domaine de la psychanalyse et ensuite il fait son apparition dans le littéraire grâce aux surréalistes, notamment André Breton très intéressé par le mystère des rêves. L'onirisme est en quelque sorte comparable aux « hallucinations » que l'on trouve dans les rêves, c'est donc en quelque sorte une évasion de l'esprit.

Le dramaturge québécois utilise l'onirique afin que son art échappe au quotidien, car selon lui, le théâtre doit nécessairement se détacher de la langue de tous les jours.

454 Œuvre publiée en 2005, c'est la toute première pièce de Wajdi Mouawad.

« Dans la vie de tous les jours, on utilise une langue qui est celle du quotidien. Pour échapper à ce quotidien, il y a plusieurs manières. Soit en communiquant à travers la mise en scène une poésie que le texte ne contient pas, soit en créant une distance à l'intérieur du texte. Chez moi, cette distance passe par la langue, une langue habitée par une nécessaire harmonie, un équilibre, entre deux dimensions du langage, au sein d'un espace abstrait qui permet l'éclosion des images. C'est ce que vous appelez « lyrique » ; c'est ce que j'appellerais *onirique*. »⁴⁵⁵

Au sein de la citation précédente, Wajdi Mouawad explique que le théâtre doit nécessairement se détacher du quotidien, selon lui, il existe deux manières de le faire : la mise en scène et le langage.

Dans ses pièces, le dramaturge fait le choix de « casser », de rompre avec le quotidien, par la langue et plus précisément par les images contenues par celle-ci. Cet artiste nous explique aussi qu'il préfère utiliser le mot « onirique », plutôt que « lyrique ».

455 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op Cit., p. 134.

III. Une « fuite » constante vers les « textes fondateurs ».

Toutes les œuvres de Wajdi Mouawad dévient constamment en direction d'événements et d'histoires provenant des textes fondateurs, que sont par exemple, *La Bible*, les mythes, mais aussi et principalement du théâtre antique. « *La tragédie nous arrache au drame et nous rappelle une chose très importante : nous sommes des êtres absolument incompréhensibles. On est fous !* »⁴⁵⁶

Les textes fondateurs et les mythes constituent des lieux de mémoire commun à tous, ils fonctionnent comme les contes, avec des images, des figures et une structure qui nous renvoient inexorablement à une forme d'inconscient collectif. Ils sont la base de nos différentes cultures, qu'ils rattachent à un fond commun universel.

Dans les œuvres de Wajdi Mouawad, on trouve de nombreuses références à des personnages mythologiques, comme par exemple dans l'utilisation de noms de héros comme c'est le cas dans la citation suivante extraite de *Littoral* :

« ULRICH : Et moi je suis aveugle qui lit en pleine nuit ! Continue à hurler, Simone, continue à hurler ! Souviens-toi de ton père, Achille semblable aux dieux, et écoute ma plainte. J'avais un fils qui nous protégeait, nous et notre ville, hier tu l'as tué. C'était Hector. Et c'est pour lui que j'arrive aujourd'hui aux neufs des Achéens pour réclamer sa dépouille. Respecte les dieux, Achille, et de moi aie pitié et souviens-toi de ton père. (...) »
⁴⁵⁷

Cette fuite constante vers les textes fondateurs n'éloigne en rien le dramaturge québécois de la dimension de théâtre politique. Bien au contraire, par le biais de légendes, mais aussi de mythes, il met souvent en exergue les notions de collectif, mais aussi de justices comme d'injustices.

456 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op Cit., p.87.

457 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Op Cit., p.65.

Par le biais des images contenues dans ces histoires, Wajdi Mouawad fait parfois passer beaucoup plus d'idées sur le monde et sur la société que s'il faisait de la propagande « directe ».

De ce fait, ce recours fréquent du dramaturge aux textes fondateurs, c'est-à-dire en quelque sorte à notre imaginaire collectif, apporte à ses œuvres une imposante force politique, même si à première vue le lien n'est pas évident.

A. La tragédie grecque : berceau du théâtre de Wajdi Mouawad.

« Mouawad, organiquement, a déjà rencontré les tragédies grecques puisque son théâtre s'est bâti sur leur structures car, comme chez les Grecs, il constitue une communauté, pas forcément large – on reconnaît les êtres qui la forment – mais restreinte, communauté au sein de laquelle se dégage un protagoniste confronté à l'expérience de l'extrême, à la déchirure absolue, à la destruction probable. Ses grandes performances de mise en scène ont fourni des réponses d'une précision scénique qui, déjà, annonçaient la rencontre avec la tragédie athénienne. Elle l'attendait, il l'a rencontrée. »⁴⁵⁸

Comme nous avons déjà pu le voir précédemment au cours de cette thèse, la tragédie grecque reste indéniablement le modèle ultime pour le dramaturge québécois. Selon Wajdi Mouawad, elle est la base du théâtre, elle représente un idéal, car elle est le symbole de l'origine de toute chose.

« Par le théâtre et par les théâtralisations sociales, l'homme se façonne lui-même et c'est en ce sens que Schiller pensait que la tragédie grecque avait formé et construit le Grec : idéal d'une vie qui ne réalise qu'une partie de ses aspirations, mais trouve dans l'art un accomplissement qui, à la longue, la transforme. »⁴⁵⁹

Il a fait quelques tentatives d'écriture à la manière de la tragédie grecque, la plus notable est visible dans sa pièce intitulée, *Le soleil ni la mort de peuvent se regarder en*

458 DAVREU Robert, in MOUAWAD Wajdi et DAVREU Robert, *Traduire Sophocle*, Éditions Actes Sud-Papiers, Paris, 2011, p.52.

459 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.15.

face. À travers cette pièce, il réinvente le drame de Cadmos fondateur de Thèbes.

Wajdi Mouawad est un admirateur de la tragédie, comme il l'explique assez souvent, pour lui elle est le berceau de l'art et plus particulièrement du théâtre. Un grand nombre de ses pièces font écho à certaines tragédies grecques.

« [...] je crois que quand la mort dialogue avec les dieux, ça donne une tragédie ; quand la mort dialogue avec les hommes, ça donne un drame. Et je crois que, dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, il y a ce désir, cet acharnement à vouloir dialoguer avec les dieux, j'insiste sur le pluriel des dieux parce que je ne veux pas rester dans un cadre uniquement chrétien ou hébraïque, avec ce regard. (...) Je crois que ce qui fait que, dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, il y a cette ouverture dont vous parlez, c'est cette façon de tenir, de résister contre une forme de cynisme par le lyrisme. Un lyrisme qui traduit encore le rapport aux dieux. Même si les dieux ne sont plus là : c'est pas grave, on va quand même continuer à faire en sorte que la mort dialogue avec quelque chose de plus grand. Pour tomber dans une fête, ce qu'on appelle la tragédie, et ne pas être dans le drame. »⁴⁶⁰

À travers cette citation, il s'exprime sur le fait que *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* sont des tragédies non pas au niveau de l'écriture, mais en raison de leur accès à un autre plan que l'humain. Le dramaturge fait référence au dialogue, qui selon lui, existe dans ses trois pièces entre la mort et les dieux. Il ajoute à cette idée en évoquant par la suite que le lyrisme est à voir dans les trois pièces de théâtre comme forme de résistance. Cette forme particulière d'écriture présente dans cette trilogie, renforce selon lui l'omniprésence du dialogue avec les dieux.

1. La catharsis :

La fonction thérapeutique de la tragédie grecque est indéniable, dans le sens où elle permettait au public d'exorciser ses maux et ses peurs, en reconnaissant ses grandeurs et ses faiblesses dans les mythes héroïques joués sur la scène. Les pièces de Wajdi Mouawad exercent souvent cette fonction cathartique sur le spectateur, mais aussi sur son auteur.

460 Lise Lenne, « Entretien avec Wajdi Mouawad », in *Agôn*, le : 20 mars 2008, [en ligne]. Entretiens disponible sur: <<http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=290>>. (Page consultée le 15 février 2009).

Dès l'antiquité, Aristote définit le théâtre comme une Catharsis qui par définition est une purgation des passions, par le biais salvateur de leur imitation. Le spectateur se délivre de la peur et de la pitié en les voyant incarnées par les comédiens sur la scène de théâtre. Au sein de son ouvrage intitulé *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Jean Duvignaud revient sur cette notion de catharsis :

« Il nous semble que cette « catharsis », si « catharsis » il y a, suppose à la fois une *sublimation* des conflits réels sans laquelle il n'y a pas de création dramatique et une création psychique de nature collective analogue à celle qui, dans les sociétés archaïques ou complexes, *projette* sur un objet, un culte, une croyance, cristallise sur une figure la force latente de la commune participation en la réalisant. Assurément, ce mouvement de création arrache l'homme aux médiocrités de sa vie banale, aux particularités de l'existence journalière, mais non à ses désirs, ni à ses besoins, bien au contraire. »⁴⁶¹

Il faut aussi souligner que la tragédie grecque est anthropologique (religieuse et sociale), elle représente la révolte, le refus de la fatalité, la lutte de l'homme contre le monde, le destin, les dieux et finalement, lui-même. Le public allait au spectacle pour y voir figurer des mythes, pour avoir des pistes lui permettant de mieux comprendre la conscience humaine.

C'est cette même réflexion sur le monde que l'on retrouve dans la dramaturgie de Wajdi Mouawad. Ainsi, sur scène, comme nous avons pu le voir précédemment, il nous présente des personnages souvent révoltés qui luttent constamment contre la fatalité et notamment l'hérédité des liens du sang. Par ses textes, il souhaite à l'image de la tragédie, ouvrir la conscience du spectateur. Selon le dramaturge, la violence est souvent nécessaire pour parvenir à ses fins.

2. Les personnages :

La tragédie grecque dessine des personnages particuliers, en effet, le héros tragique se trouve au centre de la situation tragique. De ce fait, il est au cœur du conflit

461 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Op.cit., p.27.

qui oppose l'homme avec les dieux, mais aussi de celui des hommes entre eux et enfin de l'homme avec lui-même. Avec ses archétypes puissants, le théâtre grec se veut consciemment ou inconsciemment une exploration de la psyché humaine. Cela n'est pas par hasard si Freud, l'inventeur de la psychanalyse, a nommé le principe de base de la méthode psychanalytique du nom d'un personnage d'une pièce de théâtre grecque : Œdipe, cela montre bien que la tragédie grecque porte en elle les fondements de l'exploration de l'inconscient au moyen de ses mythes, dieux et héros.

« Rois ou criminels, projetés tantôt volontairement, tantôt involontairement hors des normes admises. Les Grecs avaient appelé hybris, ou trahison, ce débordement volontaire des normes par un individu qui met à profit la sélection dont il a été l'objet ou qu'il a lui-même suscitée. [...] Ceux qui veulent réduire le théâtre à quelques festivités folkloriques, le ramener au « niveau moyen » ou en faire un « reflet » de la vie sociale devraient ne pas oublier que le théâtre tragique ou comique commence avec le spectacle d'un individu supplicié parce qu'il a transgressé les règles communes. Il n'y a pas de « théâtre populaire » en ce sens qu'aucun héros de théâtre, même s'il s'agit d'un héros sorti du peuple, n'a de chance de devenir dramatique s'il se contente de représenter le « degré zéro » de la conscience collective. »⁴⁶²

Dans ses différents textes de théâtre, Wajdi Mouawad use de personnages qui ressemblent à certains héros bien connus de la tragédie grecque, comme par exemple Œdipe, mais aussi Antigone. Dans *Littoral*, l'histoire d'Amé, semble être une adaptation contemporaine d'Œdipe. En effet, ce personnage Mouawadien, tout comme son modèle, tue son propre père qu'il n'a pas reconnu à la croisée des chemins.

Le personnage de Médée semble aussi inspirer le dramaturge dans sa pièce intitulée *Ciels*. En effet, dans cette pièce, le personnage de Dolorès Haché a tué ses enfants (ainsi que son mari).

Dans l'œuvre théâtrale de Mouawad, nous pouvons constater que ses personnages (mais aussi les histoires propres à chacun) ressemblent parfois à s'y méprendre à ceux que l'on croise dans la tragédie grecque Antique.

462 *Ibid.*, p.33.

3. La présence du Chœur :

Dans un premier temps, il faut rappeler que la tragédie grecque ne se présente pas comme une tragédie classique, notamment par la présence du Chœur au sein de ses pièces. Le Chœur est dirigé par un personnage que l'on nomme le Coryphée, il représente les habitants de la Cité et il commente l'action par des interventions chantées et lyriques. Il incarne en quelque sorte la Cité au nom de laquelle il prend la parole, il est « l'incarnation » du collectif sur scène.

« Les Grecs avaient précisément formulé ce mouvement d'interprétation collectif du supplice individuel par l'intervention du chœur. Il entoure le roi, l'interroge, l'excite, l'énerve, l'approuve ou le plaint, mais il l'assiste, il est le regard de la société qui cherche à comprendre le malheur qu'il a préalablement projeté ! C'est le chœur qui se plaint, qui commente et qui transporte le débat dans l'éternel ou dans la pédante et gnomique « sagesse des nations ». Il est le normal jugeant l'anormal, l'anonyme jugeant le héros. L'esthétique dramatique est née de ce commentaire des hommes plongés dans la vie normale sur le cas des individus. » ⁴⁶³

Au sein des différentes pièces de théâtre de Wajdi Mouawad, on retrouve souvent ce personnage. Mais c'est essentiellement dans son spectacle intitulé *Des femmes*, que le dramaturge affiche clairement le chœur dans lequel Bertrand Cantat joue en quelque sorte le rôle du Coryphée.

4. Thèmes récurrents de la tragédie :

Les thèmes de la tragédie grecque sont multiples, cependant en règle générale ils abordent par exemple, la responsabilité humaine, la puissance de la volonté divine, la force de la destinée, la fatalité et l'hérédité, la notion de justice, la guerre et ses atrocités et d'une manière générale les passions des hommes (l'amour, la haine, la révolte...), la violence et ses déclinaisons (viol, inceste, infanticide, parricide...).

⁴⁶³ *Ibid.*, p.33.

Les sujets de Mouawad se rapprochent fréquemment de ceux que l'on retrouve traditionnellement dans les tragédies grecques de l'Antiquité. L'hérédité par exemple est l'un des thèmes centraux présentés dans la tétralogie intitulée *Le sang des promesses* (*puzzle, racines, et rhizomes*). En effet, l'importance des origines est un axe important dans l'œuvre de cet artiste.

Plus précisément, le dramaturge québécois use aussi de sujets comme l'inceste que l'on retrouve notamment dans *Incendies*, mais aussi très présent dans *Forêts*. Il parle aussi du parricide dans *Littoral*, ou encore l'infanticide dans *Ciels*.

5. La mise en scène :

La mise en scène des tragédies grecques intéresse aussi Wajdi Mouawad, il se donne notamment pour objectif de créer les sept tragédies écrites par Sophocle.

Dans un premier temps, il décide en 2011 de les réunir par thèmes, afin de mettre en scène pour la première fois trois tragédies de Sophocle réunies sous le thème des femmes. Ce spectacle d'un peu plus de six heures est présenté sous le nom *Des femmes* et il réunit : *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Electre*. Il adapte ces tragédies au monde d'aujourd'hui, en faisant en quelque sorte des tragédies rock. Le chœur essentiel à la tragédie grecque est ici remplacé par le son de la voix et de la musique rock de Bertrand Cantat.

En rapprochant son théâtre de la tragédie grecque, Mouawad rapproche aussi celui-ci du théâtre politique. En effet, il définit *Antigone* comme étant une fable qui expose les limites de la démocratie.

« Créon, a le pouvoir de créer des lois et de les appliquer. Il n'y a pas de séparation des pouvoirs, pas de médiation entre le moment où les lois sont dictées et le moment où elles sont appliquées. Lorsqu'Antigone le confronte, on voit comment cette vision du pouvoir

mène à la tragédie. Je pense que la démocratie ne peut fonctionner que lorsque la séparation des pouvoirs est clairement établie, et je trouve que cette réflexion que nous propose Sophocle est très contemporaine. »⁴⁶⁴

Au sein de cette citation, le dramaturge québécois nous montre à quel point la dimension politique du texte est importante pour lui. Il faut aussi ajouter que le personnage d'Antigone est le symbole de la résistance de l'individu contre toute forme de politique. Ainsi, le théâtre de Mouawad est souvent considéré comme étant des tragédies antiques, des suppliques du déracinement.

« L'imitation n'est pas reproduction du passé. « La *mimesis* historique, telle que la conçoit Nietzsche (...) est la capacité de s'arracher du présent, de rompre avec le passé, de vivre et de s'engager sous la contrainte du non encore advenu. »⁴⁶⁵, en d'autres termes pour F.Nietzsche, l'imitation consiste à retrouver dans le passé la puissance qui a permis l'émergence du nouveau, de l'œuvre d'art qui a établi le sens sur lequel s'est construit le présent avec lequel il faut rompre à nouveau. On ne répète pas une œuvre, ce serait bouffonnerie et farce, on retrouve le geste qui rend possible un nouveau sens. »⁴⁶⁶

Cependant, bien qu'il existe indéniablement des points communs entre la dramaturgie Mouawadienne et celle de ses ancêtres Grecs, il s'agit bien d'une écriture contemporaine qui finalement imite, mais reste éloigné de la tragédie. En effet, Mouawad compose malgré tout avec ses propres angoisses et ses révoltes, ce qui l'éloigne de son modèle.

B. Ampleur homérique de son théâtre.

« Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux... chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector. »⁴⁶⁷

464 Couture Philippe, *Sophocle, notre contemporain*, in Le Devoir, 28 avril 2012, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/348669/sophocle-notre-contemporain> >. (Page consultée le 28 avril 2012).

465 Lacoue-Labarthe 1986, p.108.

466 PEQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Op.cit., p.203-204.

467 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Op. cit., p. 65.

L'œuvre de Wajdi Mouawad possède une indéniable grandeur homérique. Son théâtre se réclame des célèbres figures antiques des Atrides et d'Œdipe plus particulièrement. Il fait souvent usage d'un langage lyrique et déclamatoire, il faut aussi ajouter que ses mises en scène qui rappellent parfois la grandeur des grandes odyssées comme c'est le cas lorsqu'en 2009, où pendant douze heures il présente sa tétralogie *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)* :

« Ainsi surgit la poésie. Elle au cœur de tout, vécue et revendiquée comme une nécessité. Elle comme fauve. Elle qui peu à peu pénètre l'écriture, des oracles de *Forêts* aux poèmes de *Ciels*, en passant par la langue du *Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, où la ligne continue est abandonnée pour le vers. La poésie est le lieu d'un déplacement, d'une migration, d'une émigration, épousant le sens étymologique de la « métaphore », comme si allant vers elle, Wajdi rejoignait en même temps d'autres origines, celle de Sophocle, d'Hector et d'Achille, celle d'Apollon, l'Oblique, à qui est adressé *Le Soleil ni la mort*, celle de la mer et du ciel, méditerranéens. »⁴⁶⁸

Au sein de cette citation, Charlotte Farcet nous indique que le théâtre de Wajdi Mouawad s'inspire librement du cycle des Atrides, avec notamment la représentation à travers ses textes d'histoires de grandes familles maudites fondées dans le sang, c'est bien cette idée que l'on retrouve dans *Incendies* avec cette filiation qui renferme le secret de la mère violée par son propre fils. Il y a aussi ici le mythe d'Œdipe présent dans ce rapport incestueux à la mère. Les liens entre les Atrides et les œuvres de cet artiste sont extrêmement nombreux, on retrouve chez les deux les mêmes thématiques telles que les liens familiaux, la violence et l'inceste. Le dramaturge québécois convoque perpétuellement la répétition d'émotions cathartiques et pathétiques à l'image de la tragédie. Son texte intitulé *Incendies* foisonne d'échos mythiques qui se rejoignent notamment autour du personnage d'Œdipe et de son histoire.

Le motif de l'aveuglement propre au mythe d'Œdipe est lui aussi présent dans diverses pièces du dramaturge québécois. Par exemple, dans sa pièce intitulée *Seuls*, un personnage se crève les yeux, comme c'est le cas dans l'histoire d'Œdipe lorsqu'il découvre la vérité. De plus selon le metteur en scène Dominique Pitoiset, le titre de l'une des œuvres de Mouawad *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* de Wajdi Mouawad, fait lui aussi référence à cette question d'une vision aveuglée comme

468 FARCET Charlotte, in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Op.cit., p60.

on la trouve à travers le mythe d'œdipe.

« Comme Œdipe face au Sphinx, les personnages de Wajdi Mouawad sont placés devant une énigme: une situation brouillée qu'ils ne sont, au départ, pas capables de déchiffrer. Chaque début de pièce fait état d'un aveuglement, ou plutôt d'un défaut de la vision que la mort d'un des parents vient révéler comme un coup. »⁴⁶⁹

Un grand nombre de ses personnages sont inspirés de la mythologie grecque, ainsi le personnage de Jeanne dans *Incendies* représente Antigone et Nawal Jocaste, du fait de sa relation incestueuse (involontaire). L'ampleur homérique de son œuvre est indéniable tant son théâtre tend vers l'épique et le fabuleux.

C. La mythologie dans les pièces de Wajdi Mouawad : l'exemple d'Incendies.

Avant de voir la mythologie dans l'œuvre théâtrale de Mouawad, il faut dans un premier temps lui donner une définition. Elle est considérée comme étant :

« Véritable trésor de la culture occidentale, berceau de l'humanisme, du théâtre et de la poésie, la Mythologie grecque est un ensemble cohérent, pouvant être aussi être considéré comme un véritable guide psychologique et spirituel. Ces textes illustrent le chemin héroïque de tout être se dirigeant vers la Lumière, relatent les phases et les épreuves marquant l'existence d'un être humain. »⁴⁷⁰

La mythologie amène en quelque sorte les êtres humains vers la « Lumière » c'est-à-dire vers la connaissance. Chacun empreinte au mythe ce qui peut l'aider à avancer vers la connaissance et c'est bien dans cette direction que le dramaturge québécois oriente constamment son travail d'écriture. Il use de la symbolique des mythes pour illustrer ses textes et ainsi amener le lecteur vers une nouvelle réflexion, mais aussi un savoir « penser ».

469 LENNE Lise, in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Op.cit., p.89.

470 THIBAUD Robert-Jacques, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique grecque*, Édition Dervy, 1996, Collection dictionnaire, Paris, extrait de la préface p.24.

Dans le théâtre de Wajdi Mouawad, les rapports et références à la mythologie sont extrêmement fréquents, c'est ce que nous allons voir plus précisément dans les parties suivantes.

1. Le phénix à travers *Incendies* :

Dans sa pièce intitulée *Incendies*, les références aux mythes sont très présentes, comme par exemple celui du phénix qui est assez clairement montré à divers moments de la pièce.

Pour commencer, il faut rappeler que le phénix (ou phœnix) est un oiseau fabuleux doué de longévité et caractérisé par son pouvoir de renaître après s'être consumé sous l'effet de sa propre chaleur. Il symbolise ainsi les cycles de mort et de résurrection.

Dans *Incendies*, le dramaturge nous présente sous la forme d'images détournées les incendies psychologiques des personnages. Dans cette pièce, ils sont des symboles de résurrection ; plus précisément ils représentent le renouveau, le retour ou du moins l'arrivée à une nouvelle vie. Dans ce texte, on se retrouve constamment face à cette idée de devoir se consumer, de passer par la souffrance pour pouvoir renaître, pour pouvoir avoir une nouvelle vie, pour repartir sur de nouvelles bases, pour s'éveiller à une nouvelle forme de connaissance.

Dans *Incendies*, la référence au phénix est très présente, dans le sens où les personnages ont besoin de se consumer pour pouvoir renaître. Les deux jumeaux ont finalement besoin d'apprendre la dure réalité, c'est-à-dire de vivre un incendie intérieur pour être enfin apaisés. Le dramaturge québécois use donc de l'image du phénix dans *Incendies* pour nous montrer que la destruction est le meilleur moyen pour repartir sur des bases nouvelles. C'est cette idée que le mal est parfois nécessaire pour amener la

sérénité.

Au-delà des personnages, comme nous avons pu le voir précédemment, Mouawad use de cette image du phénix pour symboliser son pays d'origine, c'est-à-dire le Liban.

2. Prométhée :

Dans *Incendies*, nous trouvons aussi des points communs avec le mythe de Prométhée qui eut pitié des hommes et qui pour qu'ils puissent se défendre leurs donna l'intelligence.

Dans *Incendies*, l'intelligence apparaît bien comme un moyen de défense nécessaire⁴⁷¹. Certains psychanalystes parlent de « complexe de Prométhée » comme étant une recherche continuelle (et indéfinie) de la connaissance⁴⁷². Et c'est justement le personnage de Nawal, qui dans cette pièce est touché par ce complexe, dans le sens où tout au long de sa vie elle va tenter de retrouver le fils qu'elle avait eu avec son grand amour Wahab. Et ensuite, elle va pousser ses enfants vers ce même complexe, par le mystère qui l'entoure, elle va inciter ses descendants à partir eux aussi à la quête de la connaissance. Elle va transmettre ce complexe à ses trois enfants.

Dans cette pièce, la soif d'éducation des femmes enclenchée par Nawal est elle aussi symbole de ce mythe de Prométhée.

471 Le mythe de Prométhée est admis comme correspondant à la métaphore de l'apport de la connaissance aux hommes. Il est aussi repris par le philosophe Hans Jonas, notamment en 1979 dans le *Principe responsabilité*. Selon lui, ce mythe pour faire allusion aux risques de certains comportements humains et de certains choix, par rapport à l'équilibre écologique, social, et économique de la planète.

472 Les psychanalystes considèrent qu'il s'agit du complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle.

3. La boîte de Pandore :

On retrouve aussi des références à la boîte de Pandore dans *Incendies*. Dans la mythologie grecque, Pandore⁴⁷³ est la première femme. Dans la pièce de Wajdi Mouawad, Nawal est elle aussi en quelque sorte la première femme, non pas au sens premier mais plutôt, elle est la première de toute sa famille à être instruite. Dans la légende, Pandore est associée de la « boîte de Pandore ».

La boîte de Nawal est symbolisée par le testament qu'elle laisse au début de la pièce à ses deux enfants. On sait que dans le mythe, par curiosité Pandore ouvre la boîte qui ne devait être ouverte. En bravant cet interdit, elle libère le mal, la guerre, la famine, la pauvreté, qui viennent se répandre sur terre. Mais heureusement, au fond de la boîte il y a aussi l'espoir qui permet à l'humanité de supporter les maux de l'humanité.

Dans *Incendies*, c'est bien l'ouverture du testament qui va être la source de tous ses malheurs, mais aussi d'espoir à la fin de la pièce de théâtre qui s'ouvre sur la rencontre et la guérison des âmes.

4. Cycle œdipien :

Incendies est aussi une réappropriation du mythe d'Œdipe, Mouawad semble réinventer cette histoire afin de la rendre plus contemporaine et plus accessible de tous. Il ne suit pas ce mythe à la lettre, cependant beaucoup d'éléments de son texte y font références comme nous avons déjà pu le voir précédemment. Il y a aussi l'inceste qui tient une place importante dans les œuvres de Mouawad et plus particulièrement dans *Incendies* :

« Ta mère fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère,

473 En grec ancien Πανδώρα / *Pandóra*, « tous les dons ».

de sa sœur [...]. On dirait la voix des siècles anciens. »⁴⁷⁴

Incendies, est aussi une réappropriation du mythe d'Œdipe en ce qui concerne le domaine de la connaissance. Il y a d'une certaine manière une énigme qui est de savoir quelle enfant était Nawal, quelle adulte elle devint et enfin quelle vieille femme elle est, c'est en quelque sorte une référence à l'énigme du sphinx.

Le dramaturge québécois « réinvente » Œdipe et fait de Nawal une nouvelle Jocaste, c'est la vérité trop difficile à accepter qui la mène à la mort. On se demande souvent si la pièce de Sophocle *Œdipe Roi* est une tragédie du savoir ou de l'ignorance. C'est le même questionnement dans *Incendies*. Dans les deux cas, la vérité est toujours difficile à admettre, Œdipe refuse de savoir, au moment où il refuse de prendre pour vrai les révélations de Tirésias. C'est aussi le cas au début de la pièce pour Jeanne et surtout pour Simon qui refuse de partir dans un premier temps à la quête de ses origines. En fait, Œdipe est celui qui ne peut pas savoir parce qu'il vit dans l'ignorance, c'est celui qui ne sait pas qui il est. De la même manière, Jeanne et Simon ne pensent pas vivre dans l'ignorance car pourquoi chercher un père alors que leur mère leur a toujours dit que leur père était mort en héros.

La mythologie tient une place essentielle dans les pièces du dramaturge québécois et pas uniquement dans *Incendies*. Dans chacune de ses œuvres il se réapproprie une multitude de « faits » inspirés des mythes mais toujours en les intégrant dans notre monde contemporain.

D. Les légendes à travers ses pièces.

Les références à des légendes sont très présentes au sein des pièces du dramaturge québécois. Ainsi, dans chacune d'elles nous pouvons trouver des motifs

474 MOUAWAD Wajdi , *Incendies*, *Op.cit.*, p.84.

d'histoires légendaires. Dans cette partie, nous nous appuyerons plus précisément sur des exemples pris dans *Incendies*.

1. Rémus et Romulus :

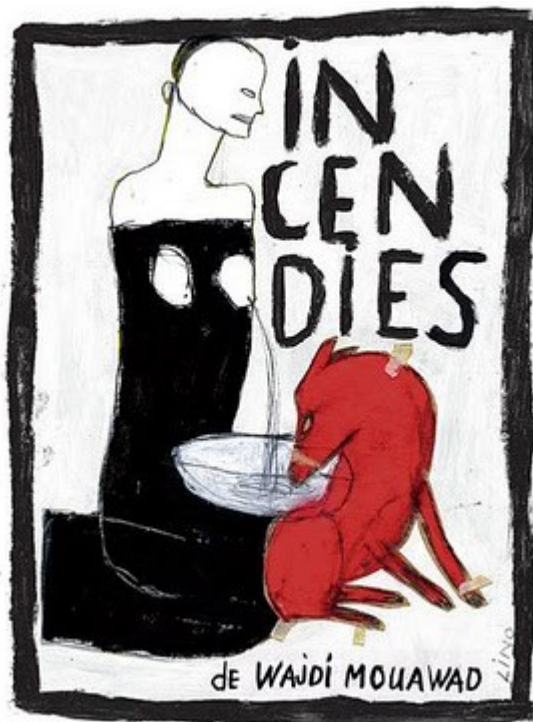
Le mythe fondateur de Rome c'est-à-dire celui qui repose sur les personnages de Rémus et Romulus, est visible dans *Incendies* et ceci sur de nombreux points, notamment en ce qui concerne la jumeauté.

En effet, dans l'histoire de cette pièce, le couple de jumeaux Jeanne et Simon aurait dû être noyé à la naissance. C'est exactement le même motif que l'on retrouve dans la légende de Rémus et Romulus qui auraient dû être eux aussi jetés dans les eaux du Tibre, mais le fleuve (ou plutôt les dieux) épargneront les nourrissons dont la nacelle s'échoue à proximité d'une grotte. Survient une louve qui va les nourrir jusqu'à l'intervention secourable d'un berger. Dans *Incendies*, c'est un peu la même histoire à quelques détails près. En effet, Jeanne et Simon seront épargnés de la noyade et ils seront eux aussi recueillis par un berger. Au-delà de la jumeauté pure et simple des deux enfants de Nawal, on constate que cette thématique tient une place très importante dans la pièce.

De tout temps, la jumeauté a toujours fasciné les êtres humains. On rencontre un très grand nombre de jumeaux dans la mythologie et la littérature. Ils inspirent souvent la méfiance, c'est pour cette raison qu'ils sont souvent abandonnés. Mais parfois au contraire, ils sont un signe de bénédiction.

À l'image des mythes, les deux jumeaux d'*Incendies* sont à la fois perçus comme une bénédiction tout comme un mauvais augure dans le sens où ils sont nés d'un viol et d'un inceste.

Enfin, la louve de Rémus et Romulus apparaît aussi dans *Incendies* sous les traits de Nawal la mère des jumeaux Jeanne et Simon. Cette idée est notamment visible sur l’affiche de la pièce, mais aussi à un moment du texte où elle fait référence au fait qu’elle se considère comme une louve qui se doit de protéger ses petits : « *Une louve défend toujours ses petits* »⁴⁷⁵. Il y a un lien à faire entre la protagoniste de la pièce de Mouawad et la louve que l’on trouve dans la légende de Rémus et Romulus, c’est que nous pouvons voir à travers l’affiche du spectacle présente ci-dessous :



476

Sur cette affiche d'*Incendies*, nous pouvons donc voir ce rapport entre le loup et l'être humain. Les légendes sont très souvent présentes au sein de ses pièces de théâtre.

475 *Ibid.*, p.87.

476 Affiche de Lino, *Incendies*, Représenté par Gestion Anna Goodson Management, Client: Théâtre de Quat'sous, Agence : Adhoc - Atelier de l'Image (France), 2003.

E. « Mystifier » plutôt qu'expliquer.

En règle générale, la poésie « mystifie » plus qu'elle n'explique concrètement les faits. Pour Wajdi Mouawad, le théâtre se doit justement de mystifier au lieu de chercher à expliquer purement et simplement « (...) *qu'on ne peut pas tout contrôler, expliquer ou administrer* »⁴⁷⁷.

« Comme l'écrit P. Francastel, « le but des artistes n'est pas de déchiffrer les propriétés contenues dans les choses, mais de créer un système mental de perception. »⁴⁷⁸ Les artistes n'ont pas, en effet, pour finalité de nous donner à connaître la réalité en elle-même, mais de changer notre mode de perception, de nous apprendre à voir autrement, de considérer autrement le rapport entre les choses de notre expérience. Ce faisant, ils mettent à notre disposition des instruments supplémentaires, différents de ceux acquis auparavant, de perception, de reconnaissance, et donc de connaissance, de ce qui constitue notre expérience du monde. »⁴⁷⁹

Comme le souligne Bruno Péquignot au sein de la citation ci-dessus, les artistes nous donnent une vision du monde (non une réalité du monde) par l'usage de signes (propres à l'art).

Selon le dramaturge québécois, l'art dramatique ne peut pas se permettre et surtout ne doit pas se perdre à tout expliquer, car ce n'est absolument pas la fonction qu'il doit tenir au sein d'une société. Certes, il doit amener le spectateur à la réflexion, mais il ne doit en aucun cas être porteur de réponses et d'idées toutes faites, il se doit avant tout de suggérer et de susciter le questionnement des spectateurs.

Ainsi, par cette nuance Wajdi Mouawad s'éloigne du théâtre des pères du théâtre politique qui considéraient que l'art était en quelque sorte un outil pédagogique qui pouvait permettre d'instruire le peuple, cet aspect est notamment visible chez Bertolt Brecht et Erwin Piscator.

477 Sylvie St Jacques, *Incendies : Les mystères de Wajdi Mouawad*, octobre 2006, [en ligne]. Source déjà citée.

478 Francastel, 1977, p.60.

479 PEQUIGNOT Bruno, in ANCEL Pascale, *Une représentation sociale du temps Étude pour une sociologie de l'Art, Op.cit.*, p.9.

Cependant les règles du théâtre politique ne sont pas uniquement dictées par les trois pères, car à l'heure actuelle les courants de théâtre politique se rapprochent au contraire de cette idée de mystifier plutôt qu'expliquer. De plus, il n'a plus actuellement cette fonction pédagogique. Pour le dramaturge québécois, c'est le fait de mystifier qui domine dans ses différentes œuvres. Il ne souhaite pas nommer les faits directement car il préfère laisser au spectateur une ouverture plus large afin que celui-ci puisse laisser libre cours à sa réflexion personnelle :

« J'ai besoin de ne pas nommer trop les choses, de laisser une certaine ouverture pour que les gens ne se disent pas « Ah, tiens, c'est sur la guerre au Liban ! » Au fond, ce n'est jamais ça qui est vraiment important, c'est surtout un contexte dans lequel évoluent des personnages qui sont pris par des questions autres, l'amitié, l'amour, la promesse, la mort, les relations humaines... Ce ne sont pas des pièces qui traitent de la guerre, ce sont des pièces qui parlent de la tentative de rester humain dans un contexte inhumain. »⁴⁸⁰

Le dramaturge québécois ne nomme pas les « choses », afin de leurs donner une dimension plus profonde et en cela l'art n'a pas pour but immédiat d'être politique si on l'entend au sens de théâtre pédagogique au service d'une idéologie. Cependant un théâtre qui ouvre des perspectives de réflexion sur un sujet tel que la guerre n'est-il pas au contraire profondément politique ?

Le fait de tout mystifier donne une autre profondeur aux œuvres de cet auteur. Il ouvre continuellement ses textes vers des dimensions politiques qui évidemment ne seront pas directes.

« [...] l'efficacité de l'art, c'est sa capacité à transformer son public en lui permettant d'accéder à une nouvelle perception de son environnement, parfois le plus banal, et, non seulement à l'enrichir de connaissances nouvelles, mais aussi et par là même, à induire des possibilités d'actions nouvelles. »⁴⁸¹

480 MOUAWAD Wajdi, Interview de DUBOIS Laure, *Conversation sur le théâtre avec émotion*. Source déjà citée.

481 PEQUIGNOT Bruno, in ANCEL Pascale, *Une représentation sociale du temps Étude pour une sociologie de l'Art*, *Op.cit.*, p.12.

IV. La question identitaire et « devoir de mémoire ».

Goethe disait : « *Si les générations passées cachent leurs erreurs à leurs successeurs, ils condamnent ces jeunes à revivre les mêmes erreurs.* ».

La question identitaire et la notion de devoir de mémoire tiennent une place considérablement importante dans le travail de Wajdi Mouawad. Dans l'Histoire collective, le rôle de la mémoire aide à organiser l'identité de groupes humains entiers et aussi de nations toutes entières. C'est une notion beaucoup plus forte que celle de souvenir. Le devoir de mémoire est de l'ordre de la conscience même de l'Histoire, il est en quelque sorte une obligation morale dans l'espoir qu'il ait une valeur préventive afin de ne pas refaire les mêmes erreurs. Il est reconnu officiellement du moins dans certains cas dans des déclarations et des textes de loi (lois mémorielles) à partir de la fin du XX^{ème} siècle.

Le devoir de mémoire consiste tout d'abord à admettre les souffrances subies (par le passé) par un peuple, c'est le fait de voir une part de la réalité en face ; c'est aussi porter en quelque sorte un avertissement ainsi qu'un enseignement aux futures générations ; c'est une ouverture au dialogue, mais aussi à la réconciliation (nécessaire) et c'est bien ainsi que Mouawad aime orienter son théâtre. L'histoire appartient au passé, on ne construit pas un avenir avec le passé, cependant il ne faut pas le nier, il faut le prendre en exemple pour orienter le présent.

Au sein de son théâtre, cet artiste soulève constamment cette notion de devoir de mémoire, par exemple le dramaturge aborde dans ses textes le sujet de la guerre, mais aussi des camps de concentration et des grandes tueries de notre siècle. Il prend fréquemment la parole sur le passé pour faire prendre conscience de cette notion de

responsabilité inhérente à chacun d'entre nous.

À travers ses textes, le dramaturge ne porte pas un regard accusateur. Selon lui, prendre la parole sur les faits du passé est important, car c'est cette verbalisation qui nous aide à trouver du sens dans le présent, c'est ainsi qu'il l'exprime au sein de la citation suivante :

« (...) faire en sorte que l'art dramatique prenne sa place comme voix dans la Cité, une voix qui ne capitule pas devant la pensée unique, une voix soucieuse du devoir de mémoire, une voix qui cherche le sens du présent. »⁴⁸²

Ici, Wajdi Mouawad précise sa volonté de donner au théâtre une fonction plus importante dans la société et pour lui, il faut rendre à cet art ses lettres de noblesse. Dans cette citation, il se réfère à la place qu'il pouvait tenir au sein des cités grecques, c'est-à-dire un événement auquel toute la Cité participait. De plus, l'artiste québécois n'oublie pas d'indiquer qu'il est important d'ancrer l'art dramatique dans le présent même si celui-ci doit puiser son inspiration dans des origines plus profondes. Cet artiste est très souvent sollicité pour parler de l'importance de ce devoir de mémoire tant cette notion est visible au sein de son travail.

« Ghania Adamo : Vous vous sentez donc investi d'un devoir de mémoire envers votre pays ?

Wajdi Mouawad : Oui, c'est un devoir de mémoire lié à la vie que je me suis construite au Canada, loin du Liban. L'exil est, dans un certain sens, un pays également. C'était comme si j'avais une double nationalité: une perdue et une autre que je ne désire pas conserver, qui est celle de l'exil. La seule façon de me débarrasser de ce sentiment de perte, c'est l'écriture. Elle est le garant de la mémoire. »⁴⁸³

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad parle de son rapport à la notion de devoir de mémoire, il explique que l'écriture est un moyen pour lui de se raccrocher à ses racines libanaises, elle est comme il le dit « *le garant de la mémoire* ».

482 Wajdi Mouawad à la barre du Théâtre français du Centre national des Arts du Canada , septembre 2006, [en ligne]. Source déjà citée.

483 Article de Ghania Adamo, *C'est le Liban qui se consume dans Incendies*, in Libanvision, le 14 mai 2005, [en ligne]. Source déjà citée.

Le dramaturge québécois nous indique aussi l'importance que le devoir de mémoire a pour lui, en évoquant au sein de ses pièces de théâtre des sujets d'actualité qui l'ont marqués et qu'il met fréquemment en lien avec son pays d'origine.

Selon lui, il ne faut jamais oublier les guerres, les attentats ou encore d'autres tueries. Au contraire, pour Wajdi Mouawad, il est de notre devoir de ne jamais mettre de côté ces éléments, aussi atroces soient-ils. Il faut nous remémorer ces événements pour ne pas oublier et aussi pour les transmettre aux générations futures afin que les erreurs du passé ne se reproduisent pas.

Comme nous l'avons vu précédemment, la transmission est un axe important de son travail, c'est pour cette raison qu'au sein de sa lettre intitulée « Lettre ouverte aux gens de mon âge » (cf **Annexe 19** : « Lettre ouverte aux gens de mon âge » page 569), il souligne la position lâche des « pères », c'est-à-dire des générations précédentes qui ont fait le choix de ne pas parler du passé, ce qui aujourd'hui laisse les nouvelles générations dans l'ignorance, c'est ainsi que Mouawad l'exprime au sein de la citation suivante :

« Ce qui arrive n'est pas seulement imputable à la génération de nos parents, mais il est évident que le mouvement général de cette génération n'a rien arrangé et nous met aujourd'hui un pied dans le charnier. Il ne s'agit ici ni d'accuser, ni de trouver des coupables, ni de remettre la faute entre les mains de qui que ce soit, mais de parler, de manière sensible, émotive, de la confusion dans laquelle nous sommes lorsque, à trente ans, nous regardons le monde et nous trouvons dans l'impossibilité de le comprendre et d'espérer en lui. »⁴⁸⁴

Par ce positionnement sur le devoir de mémoire, Wajdi Mouawad se place en quelque sorte du côté du théâtre politique. Car par cette revendication, il oblige le spectateur à s'interroger et à nous remettre en question sur les faits du passé, mais aussi sur le sens de l'identité, sans pour autant chercher à culpabiliser.

484 MOUAWAD Wajdi, « Lettre ouverte aux gens de mon âge », dans *Le Devoir* (27 septembre 2001), p. A-7.

A. La « courbature » plus que de la position politique.

Wajdi Mouawad refuse d'appartenir et d'être assimilé au courant du théâtre politique, car selon lui, cette forme est intimement liée à « la prise de position », à « l'engagement » (au sens politique) et sur certains sujets, il ne souhaite pas se positionner, c'est notamment le cas concernant les conflits au Moyen-Orient.

« Au journaliste qui me demandait quelle était ma position dans le conflit du Moyen-Orient, je n'ai pas pu lui mentir, lui avouant que ma position relevait d'une telle impossibilité que ce n'est plus une position, c'est une courbature. Torticolis de tous les instants. »⁴⁸⁵

Le dramaturge québécois pour ne pas parler de position politique utilise le mot « courbature » au sein d'un article du courrier international (cf **Annexe 22** : « La courbature » page 580).

Le mot « courbature » peut-être du point de vue de sa définition considérée comme étant une sensation de lassitude accompagnée de douleurs. « *Chez l'homme, indisposition caractérisée par une sensation de brisement ou de contusion des muscles et des membres et une extrême lassitude.* »⁴⁸⁶

Selon Mouawad, en tant qu'homme d'origine libanaise, il est souvent difficile de s'engager et de prendre position, car une grande part de lui-même pourrait détruire l'objectivité qu'il se doit d'avoir en tant qu'artiste. Cependant, il se positionne, mais c'est intimement liée à sa vie privée, à ses origines, au domaine de l'intime et de ce fait ce n'est pas selon lui, un véritable engagement politique :

« (...) Je n'ai pas de position, je n'ai pas de parti, je suis simplement bouleversé car j'appartiens tout entier à cette violence. Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi : je pourrais tuer et je pourrais être des deux côtés, des six côtés, des vingt côtés. Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais

485 LA COURBATURE : Wajdi Mouawad, *Courrier international*, N°822, 3-23 août 2006, p.11.

486 *Dictionnaire de Français « Littré »*, 2010, [en ligne]. Source disponible sur : < <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/definition/courbature/17102> > . (Page consultée le 12 mai 2010).

résister et comble de tout, si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes agissements et justifier l'injustice qui m'habite, je saurais trouver les mots pour dire combien ils me massacrent, combien ils m'ôtent toute possibilité à vivre.

Cette guerre, c'est moi, je suis cette guerre. C'est un «je» impersonnel qui s'accorde à chaque personne et qui pourrait dire le contraire ? Pour chacun le même désarroi. Je le sais. J'ai marché toute la nuit à la faveur d'une ardente canicule pour tenter de trouver les mots, tous les mots, tenter de dire ce qui ne peut pas être dit. Car comment dire l'abandon des hommes par les hommes ? Ébranlés, ébranlés. Nous sommes ébranlés car nous entendons la marche du temps auquel nous appartenons et aujourd'hui, encore, l'hécatombe est sur nous. »⁴⁸⁷

Au sein de cette longue citation, Wajdi Mouawad indique que s'il prend position, c'est plus de l'ordre de la « courbature », une sorte d'inclination naturelle qui le pousse à se positionner ou du moins à être « moulé » de telle ou telle manière, compte tenu de ses origines.

Il parle aussi de cette idée d'engagement comme d'un « *Torticolis de tous les instants*. ». Il ne se sent pas capable de juger des événements qu'il ne connaît que par le biais de la télévision ou des journaux. D'une certaine manière, il ne considère pas tendre vers un positionnement politique dans son théâtre, cependant d'une manière naturelle, ce sont ses origines et son vécu au Liban qui le poussent inlassablement à prendre position.

Wajdi Mouawad refuse d'être vu comme un artiste politisé, cependant par le mot « courbature », il avoue avoir une inclination pour l'engagement, mais ce positionnement semble être douloureux et complexe pour lui. Il souligne que ce n'est pas quelque chose qu'il travaille, c'est son propre vécu, son passé, son identité profonde qui le pousse à aborder les sujets qui sont les siens. Il s'agit bien ici, de faire appel à la sociologie de la mémoire, telle que Halbwachs la présente dans son travail :

« Si nous examinons d'un peu plus près de quelle façon nous nous souvenons, nous reconnaitrions que, très certainement, le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. On est assez étonné lorsqu'on lit les traités de psychologie où il est traité de la mémoire, que l'homme y soit considéré comme un être isolé. [...] Cependant c'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, qu'il les reconnaît et les localise. [...] le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où

487 LA COURBATURE : Wajdi Mouawad, *Courrier international*, N°822, 3-23 août 2006, p.11.

j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de les reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser. [...] C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir. »⁴⁸⁸

Selon Maurice Halbwachs, mémoire collective et individuelle sont intimement liées. En effet, la mémoire individuelle existe, cependant elle est le plus souvent ouverte sur le reste du monde car nous faisons partie d'une société. C'est dans des périodes de vie plus animée que notre mémoire collective fait le plus surface.

De ce fait, lors de grand changement politique, mais aussi de guerres ou d'attentats, ou encore de bouleversements sociaux cette mémoire collective prend plus d'importance.

B. Le devoir de mémoire distinct du politique chez Mouawad.

Chez Wajdi Mouawad, la notion de devoir de mémoire est forcément distincte du politique. Cette idée est floue pour lui, car sur ce sujet, il se perd en contradictions.

C'est par le biais de l'écriture que Wajdi Mouawad a fait le choix d'entretenir le devoir de mémoire de son pays d'origine qui est le Liban. Mais ceci d'un point de vue tout à fait personnel et non (directement) collectif.

Au sein de ses textes et notamment dans *Incendies*, le sujet de la mémoire est particulièrement développé.

488 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Éditions Albin Michel, Collection Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Paris, 1994, p.6.

C. Revendication identitaire plus que politique.

La quête de la revendication identitaire est l'un, si ce n'est presque, « le » thème principal de son théâtre. Comme nous avons vu précédemment, cette affirmation de l'identitaire est selon lui de l'ordre de la courbature, en ce sens, il considère que c'est presque de l'ordre de l'instinct. Au sein de la revue *Relations*, le dramaturge a rédigé pas moins de six articles pour parler de cette notion.

Selon Wajdi Mouawad, cette omniprésence de l'identitaire au sein de ses pièces et de son discours ne fait pas de son œuvre un art axé sur le politique. Pour lui, cette orientation est « normale » et logique par rapport à son parcours empreint d'exil. Au sujet de cette notion d'identitaire liée à l'élaboration de ses pièces, le dramaturge dit :

« Prenez un enfant dont le jouet préféré se casse. Il essaie de recoller les morceaux, mais ce n'est jamais tout à fait comme avant. Maintenant, imaginez que ce n'est pas le jouet qui se casse, mais sa conviction profonde que le monde dans lequel il vit est beau et merveilleux. La peine qu'il en éprouve est tellement profonde qu'il en a pour la vie à essayer de recoller. Et à chaque tentative, cela donne une pièce de théâtre... ».⁴⁸⁹

Pour beaucoup, cette notion de quête identitaire est assimilée au politique, pour Wajdi Mouawad ce n'est pas le cas. Selon lui, parler de ce thème au sein de ses pièces de théâtre est un moyen de recoller les morceaux de son identité brisée par ses exils successifs, mais en aucun cas ce n'est une façon de revendiquer celle-ci. Au fond, pour lui, la question est plus large que son identité personnelle, de ce fait quand il parle de ce thème concernant ses pièces de théâtre, c'est au sens large.

Bien que ce sujet revienne constamment dans ses pièces, dans ses articles ou encore dans des interviews, Mouawad explique qu'il n'a pas l'impression que cette question sur l'identité l'obsède, comme il le dit au sein de la citation suivante extraite d'une interview :

489 MOUAWAD Wajdi, *Forêt LE POLYSCOPE*, date inconnue, [en ligne]. Source du document : < <http://www.polyscope.qc.ca/spip.php?article467> > . (Page consultée le 07 avril 2008).

« Enfant et enfance au Liban; adolescence, lectures et langue française en France; étude, vie active et théâtre au Québec. Entre tout ça, des exils : le premier dû à la guerre civile libanaise, le second dû à l'expiration et au non-renouvellement des cartes de séjour en France. Bon, mais ce n'est rien et c'est beaucoup se tromper que d'accorder à ce trajet une quelconque importance. Je dirais davantage que je suis Grec par ma passion pour Hector, Achille, Cadmos et Antigone, et juif par mon admiration pour Jésus et Kafka. Je suis bien sûr chrétien, surtout par Giotto et Shakespeare. Je suis musulman par ma langue maternelle. Tout le reste n'a pas vraiment d'importance et sincèrement rien ne me déprime plus que lorsque l'on me demande pourquoi je suis si obnubilé par la question de l'identité. Car je n'ai pas du tout, mais du tout, l'impression de l'être: ce ne sont en effet jamais des questions que je me pose au quotidien. Je dirais que je suis beaucoup plus habité par la peur et la crainte de perdre la passion et la pureté qui m'habitaient lorsque j'étais adolescent. Je me pose surtout la question de la manière de vivre encore sans elles et quel sens cela peut-il avoir d'exister sans être enflammé continuellement. N'importe comment, mais être enflammé. C'est beaucoup plus crucial qu'une bête histoire d'identité. Mais je suis à l'intérieur de quelque chose et je me trompe sans doute sur moi-même. »⁴⁹⁰

Plus que l'identité, ce qui est important pour lui, c'est de garder et de transmettre encore la « passion ». Wajdi Mouawad donne à ce principe de quête identitaire, qui est plutôt une recherche personnelle, un caractère beaucoup plus universel, car il est au sein d'une société et de ce fait, il est difficile pour lui de se contenter de parler « égoïstement » de lui-même, c'est pour cette raison que la notion identitaire chez lui dépasse le caractère individuel. Au sein de la précédente citation, il semble dire qu'il est complètement détaché de cette notion d'identité, cependant à la fin, nous pouvons voir qu'il modère cette idée en disant que finalement il se trompe sans doute sur lui-même. De plus, il n'a pas vraiment l'impression d'être « obnubilé » comme il le dit par cette notion de l'identitaire. En lisant un grand nombre de ses citations, il donne l'impression de ne pas faire vraiment attention à ce sujet et de ce fait il est difficile de comprendre quelle(s) importance(s) il attribue à celui-ci. Pourtant en lisant ses textes, ce sujet semble être essentiel pour lui. De plus, cette construction ou quête identitaire est constamment vouée à l'échec et à un éternel recommencement, à l'image de son propre vécu :

« Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. Le souvenir de la maison est perdu et la clé même qui ouvrirait la porte de cette maison est perdue. Le sentiment de cette perte hante toute mon existence et est au cœur de

490 MOUAWAD Wajdi, in interview de Rita Freda, *Seuls*, in théâtre contemporain.net, date inconnue, [en ligne]. Interview disponible sur: < <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Seuls/ensavoirplus/idcontent/8993>>. (Page consultée le 20 juin 2008).

mes préoccupations quotidiennes. » ⁴⁹¹

Au sein de cette citation, il explique que le mot « odyssée » est un terme plus juste que de parler de quête identitaire. Selon lui, sa propre « odyssée » est forcément vouée à l'échec, car aujourd'hui, il n'est plus capable d'être ce qu'il aurait dû être, car une part de lui s'est perdue « en route » et c'est par le biais de ses personnages qu'il tente de récupérer cette part d'identité.

La quête identitaire est une thématique importante dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, il consacre d'ailleurs sa tétralogie intitulée *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)* à ce sujet. C'est également la même omniprésence pour son unique roman qui a pour titre *Visage retrouvé*, c'est constamment ce même thème qui revient, c'est-à-dire ce besoin vital de savoir d'où l'on vient, ce désir d'aller à la rencontre de sa véritable identité.

1. *Incendies* : exemple d'un vaste réseau identitaire :

Sa pièce de théâtre intitulée *Incendies* se présente en quelque sorte comme étant un vaste réseau de quêtes identitaires notamment par ce besoin quasi vital de connaître ses origines.

Dans ce texte, il y a celle de Nihad, à la recherche de sa mère, de Nawal à la recherche de son fils Nihad, de Jeanne et Simon les jumeaux à la recherche de leur père, mais aussi de leur frère.

Chez Wajdi Mouawad, le voyage initiatique rejoint la thématique de la quête identitaire. Il aime à travers ses textes parler de voyage, mais pas de « voyage pour voyager », mais plutôt en tant que mouvement salutaire. Ainsi, dans *Incendies* il se

491 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op Cit., p.14.

présente comme une découverte de soi et non du monde.

Dans cette œuvre, il lie aussi les mathématiques à la quête de l'identité, c'est ainsi qu'il utilise des mots qui sont identiques à la notion de quête identitaire et aux mathématiques, avec par exemple des termes tel que racine, origine, mais c'est un point que nous développerons plus tard.

Il représente aussi cette notion en se servant de l'image des quatre éléments. Dans son discours théâtral, le dramaturge québécois compare l'identitaire aux quatre points cardinaux, mais aussi aux quatre éléments de la vie (eau, feu, air, terre) :

« Je t'ai cherché au sud,
Au nord,
À l'est, À l'ouest, je t'ai cherché en creusant sous la terre pour y enterrer mes amis morts,
Je t'ai cherché en regardant le ciel, je t'ai cherché au milieu des oiseaux,
Car tu étais un oiseau. Et qu'y a-t-il de plus beau qu'un oiseau, qu'un oiseau plein d'une
inflation solaire. »⁴⁹²

Dans *Incendies*, Wajdi Mouawad fait beaucoup usage de la symbolique des quatre éléments et plus particulièrement pour parler de la quête identitaire, ainsi par cet usage, il semble nous indiquer que cette quête est inexorablement liée à la vie, de ce fait, elle se présente chez lui comme un besoin vital. La notion d'identité est fréquemment traitée dans ses œuvres, rien d'étonnant de la part d'un auteur qui est en quelque sorte déchiré par sa triple identité (libanais, français, québécois). Nous ne pouvons pas dire pour autant que ses œuvres sont autobiographies.

2. L'autofiction ?

Les pièces de théâtre, de Wajdi Mouawad semblent indéniablement être de l'ordre de l'autofiction⁴⁹³, c'est-à-dire de récits d'événements de la vie de l'auteur plus ou

492 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *Op.cit.*, p.86.

493 C'est un néologisme de Serge Doubrovsky datant de 1977.

moins romancés. Par exemple dans *Seuls*, pièce qui est un monologue, le dramaturge québécois met en scène un jeune homme qui possède un parcours similaire au sien. En effet, l'histoire s'ouvre sur celle d'un jeune homme nommé Harwan, qui a traversé l'Atlantique avec sa famille afin de se refaire une vie au Québec. Dans un premier temps, le personnage fait en quelque sorte, le bilan de sa vie, il semble malgré les années, être encore incapable de se glisser définitivement dans une culture où il n'a pas grandi. Au sujet de cette pièce et de la présence de l'autofiction Mouawad écrit :

« - Réfléchir sur la notion d'autofiction qui ne signifie pas grand-chose pour l'instant.
- Réfléchir sur la question de l'autobiographie.
- Réfléchir sur la question de l'intime.
- Réfléchir sur la raison de la sensation qui me pousse à croire que *Seuls* doit nécessairement passer par une utilisation exacerbée de l'intimité, du privé et de l'autobiographique. »⁴⁹⁴

Au sein de cette pièce, le dramaturge s'interroge sur la notion de l'autofiction qui à l'origine de cette pièce et il indique que celle-ci ne signifiait pas grand chose pour lui. Il faut aussi ajouter que Mouawad lui-même tient le rôle principal de cette pièce. Il explique que cette pièce passe inexorablement par l'intime, il se demande aussi par le biais de son personnage ce qu'il serait devenu si, il n'avait pas quitté le Liban : « *Je veux dire, papa, qu'est-ce qui se serait passé si on n'avait pas quitté le Liban ? qu'est-ce que Je serais devenu ?* »⁴⁹⁵

D. Fatalité, prénom, origine et déracinement.

L'identité artistique de Wajdi Mouawad est indéniablement à relier à un théâtre des origines. Dès son enfance, il vient d'un milieu très occidentalisé et très francophile, cependant une chose ancre profondément cet artiste en tant que Libanais, c'est son prénom :

494 MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, Op.cit., p.54.

495 *Ibid.*, p.150.

« (...) mon père, qui venait de la montagne, a tenu à nous donner des prénoms arabes. Nous étions les seuls, parmi nos cousins et nos camarades de classe, à ne pas avoir de prénoms français. Cela a sonné comme un rappel constant de mon étrangeté. Un signe que je n'étais pas d'ici... »⁴⁹⁶

D'un point de vue anecdotique, il est important de souligner que son prénom signifie « mon existence » en arabe. Selon Wajdi Mouawad, il tient une place essentielle dans sa vie, car c'est un élément qui lui rappelle souvent sa filiation à son pays d'origine. C'était aussi dans son enfance un signe qui montrait qu'il n'était « *pas d'ici* ». Il parle fréquemment de l'importance pour lui de son prénom, ainsi au cours d'une autre interview, il ajoute à ce sujet :

« Au fur et à mesure que je m'éloignais du Liban, mon prénom devenait une chose qui s'étirait, se déformait, perdait son sens, devenait l'objet d'abréviations. »⁴⁹⁷

Le prénom chez Wajdi Mouawad est important, nous pouvons d'ailleurs constater que ceux de ses personnages sont rarement dénués de sens, en effet ils possèdent quasiment toujours une dimension symbolique plus ou moins visible.

« Rien n'est noir, rien n'est blanc et ceux qui m'ont, des années durant, appelé l'Iranien, le Libyen ou le Marocain, parce qu'à leurs yeux « Tout ça, c'est un peu la même affaire, un peu comme les Noirs, on les différencie pas trop ! », ont vite été effacés de ma mémoire par cette photographie, Josée Lambert, qui m'a fait voir le Liban et me l'a révélé. Ceux qui pensent que la violence est dans les gènes des arabes et que c'est pour cela qu'ils s'entretuent sont compensés par cet étudiant qui, une année durant, a cherché à comprendre les raisons de ces conflits pour les expliquer à son tour à ses camarades. Et les Wadji ou les Woudji ou encore les Washdzi sans parler des Washer ou les Wooshtiti qui tapissent ma vie de Québécois sont contrebalancés par les : « Wajdi... qu'est-ce que ça signifie ? »
– Eh bien « El wajd », en arabe, signifie « l'existence », ou « le bonheur d'exister ». Or, en arabe, quand on veut parler d'une chose comme étant la sienne, on lui rajoute le son « i ». Wajd-i signifie donc « Mon existence » ou « Mon bonheur d'exister » et devient, par extrapolation, un mot d'amour comme lorsque l'on dit à quelqu'un : Tu es ma vie. Tu es mon extase. Pour faire court, Wajdi signifie « Je t'aime ».
– Ah ouais !!!?
– Oui monsieur !
– Chaque fois que je t'appelle, je te dis que je t'aime !
– C't'en plein ça. C'est une jolie définition. Qui je suis ? Je suis celui à qui tu dis « Je t'aime » chaque fois que tu l'appelles par son prénom. »⁴⁹⁸

496 *Le regard de la francophonie Libanaise*, In Libanvision , [en ligne]. Source disponible sur: < http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm >. (Page consultée le 15 juillet 2007).

497 *Idem*.

498 MOUAWAD Wajdi, « *Une expérience identitaire (cinquième partie)* », dans Relations, n°757, juin 2012, p.10.

On peut même parler de « jeu » des prénoms, dans sa vie personnelle, mais aussi au sein de ses différentes pièces de théâtre. Par exemple dans *Incendies* en réalité les véritables prénoms de Jeanne et Simon sont : Jannaane et Sarwane. En effet, leur mère à l'instar du dramaturge québécois considérait que porter un prénom arabe était parfois un fardeau, de ce fait elle avait fait le choix de leur cacher.

La dimension symbolique est très présente chez cet auteur et ceci dans toutes ses œuvres. Il « s'amuse » beaucoup avec les mots et c'est ce qu'il fait très habilement avec les noms de ses personnages. Par exemple, il utilise souvent des prénoms arabes qui ont une très grande puissance symbolique, derrière chacun d'eux il cache des « sortes » de messages.

Aujourd'hui encore, il y a une particularité importante à signaler sur Wajdi Mouawad, c'est en quelque sorte une légende. En effet, personne ne sait vraiment où il vit, il semble être une personne encore et toujours en exil. On ne peut pas savoir si il vit à Paris, à Montréal, dans le Sud de la France, cette particularité assez anecdotique on la retrouve très largement dans *Incendies*. Dans cette pièce c'est un peu la même chose que dans la vie personnelle du dramaturge, on ne sait jamais vraiment où vivent les personnages, on le devine, mais on ne peut quasiment jamais en être sûr à cent pour cent et c'est ce caractère insaisissable qui rend ses œuvres si fascinantes. Dans ses textes, on ne sait jamais véritablement où sont les personnages, par cet aspect le dramaturge cultive le mystère.

La thématique de l'origine est assez prégnante dans son travail, c'est quelque chose dont on se rend très vite compte à la lecture de ses œuvres. L'identité est un thème très présent chez les « auteurs de l'exil » et Wajdi Mouawad appartient à cette catégorie d'écrivain. De ce fait, son art est véritablement un théâtre des origines, il est ce que l'on nomme un écrivain frontière :

« Les enfants qui naissent après cette rupture ou qui l'a subissent enfants sont, d'une certaine façon, issus d'un désordre à la fois familial et communautaire. Ce fait précis dans l'histoire individuelle des immigrants fait également de leurs descendants des marginaux

donc des éléments de sédition. La subversion naîtra de cette différence dans la façon de se comporter et de se mettre, d'être ou de sentir à l'écart, aussi bien dans la société d'accueil que dans le pays d'origine. Partant de ces constatations, les romans ou les pièces qui naîtrons dans l'immigration porteront les stigmates de la rupture, du désordre et de l'errance. »⁴⁹⁹

Au sein de cette citation, Toubiana Dany une spécialiste des théâtres francophones, nous explique que les œuvres des personnes qui subissent l'exil durant leur enfance sont marquées par ce déracinement. Ainsi, on retrouve fréquemment les motifs de « *la rupture, du désordre et de l'errance* » dans les pièces des auteurs ayant connus l'exil et c'est précisément le cas de l'artiste Wajdi Mouawad.

E. Wajdi Mouawad et le processus d'altération des identités.

Le thème de l'altération des identités parcourt en filigrane les trois textes de théâtre que sont *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Au sein de cette trilogie, le dramaturge amène chacun de ses protagonistes à comprendre sa propre présence au monde en rapport avec une indissociable histoire collective.

Au fond, nous pouvons constater que ce processus d'altération (des identités) mis en place dans les textes, met en avant l'interdépendance de ce qu'on nomme histoire individuelle avec l'histoire collective. Chez de nombreux auteurs exilés, comme par exemple Amin Maalouf, la quête identitaire dans leurs écrits correspond le plus souvent à une recherche de légitimité et de parole.

Chez Wajdi Mouawad, on passe vite de la notion d'identitaire à celle de l'altérité. En effet, à première vue ses pièces montrent une quête menée par plusieurs individus, cette recherche de l'origine fait en quelque sorte dévier inéluctablement la trajectoire première des personnages et de ce fait cette quête l'identité passe

499 TOUBIANA Dany, *La notion d'écrivain frontière : Traversée de la subversion*, Éditions l'Harmattan, Collection Univers théâtral, 2010, (286 pages), p.111.

nécessairement par l'altérité.

Dans ses textes, l'altérité bouscule les identités « fixes » et oblige les personnages à s'extraire du « soi » pour créer enfin une interaction positive (dialogue ou et débat).

De ce fait, dans l'écriture du dramaturge québécois, le « *je* » doit se construire en tant que sujet conscient, qui a réussi à inclure l'autre au sein de son propre espace de vie et de pensée. Ensuite, il doit passer du « *je* » au « *nous* », tel est l'enjeu des différents voyages initiatique entrepris par les personnages dans ses pièces.

Chez Mouawad, l'autre représente la possibilité d'ouvrir un dialogue dans l'« *histoire avec l'autre* », c'est bien en ce sens que le dramaturge oriente le discours de ses protagonistes :

« SIMONE : Je veux sortir de moi, Ulrich, je veux sortir de moi et rencontrer quelqu'un, quelqu'un qui aurait un visage différent du mien, le visage de l'autre, l'autre, Ulrich, l'autre. Toute l'intrigue de la vie prend naissance dans notre histoire avec l'autre, mais il n'y a personne ici, il n'y a personne. »⁵⁰⁰

Au sein de cette citation extraite de *Littoral*, Simone explique à Ulrich son envie et cette nécessité qu'elle ressent d'aller à la rencontre de l'autre : « *Toute l'intrigue de la vie prend naissance dans notre histoire avec l'autre.* ».

Le détour par l'autre est un axe essentiel dans la dramaturgie Mouawadienne. Cette idée s'affirme de différentes manières à travers l'œuvre de l'auteur d'une manière générale. Le traitement de la notion d'exil semble être constitutif de la définition de l'identité qu'il donne.

Dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, loin d'être une essence, l'identité est essentiellement un processus en construction que l'on voit évolué à travers le texte. Elle

500 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Op. cit., p.70.

est fondamentalement une quête sans fin. Elle est bien plus qu'une simple construction par un simple retour aux origines, c'est une recherche qui passe nécessairement par la déconstruction d'une identité de base, qui se contente en réalité d'être qu'une illusion selon lui. La quête identitaire chez cet artiste doit nécessairement passer et faire appel à l'autre, c'est-à-dire l'altérité.

F. Analyse plus philosophique que politique des « drames » historiques.

Nous entendrons parler ici de philosophie au sens large, c'est-à-dire en tant que discipline qui travaille essentiellement avec des concepts abstraits et tente de définir par les mots des principes généraux. De plus, elle pose aussi des questions fondamentales (comme par exemple) sur la vie et de la mort. Elle se questionne aussi sur le sens de l'existence, elle aborde aussi les notions de valeurs individuelles et sociales.

Wajdi Mouawad admire la philosophie et plus particulièrement le comportement du philosophe face à l'écriture, ainsi, il aime se comparer dans l'acte d'écrire à un philosophe. Dans son travail, le dramaturge québécois use le plus souvent d'un discours philosophique, en usant d'histoires parfois « abstraites » il tente de mieux nous faire comprendre le monde. Il amène très souvent le public à se poser des questions fondamentales, plus particulièrement sur la mort et sur le sens de l'existence humaine. De plus, comme nous l'avons vu précédemment, on retrouve chez lui un questionnement du langage, en effet, pour lui on ne peut plus croire que ce mode d'expression puisse dire la vérité, décrire celle-ci. De plus, il est de façon croissante, devenu un enjeu de pouvoir. Pour cet artiste, les mots sont souvent présentés comme un outil de manipulation, de falsification et de mensonge. Ce que Wajdi Mouawad apprécie, c'est le fait que la philosophie puisse être un acte intime et c'est bien ainsi qu'il dirige sa réflexion à travers ses textes de théâtre.

Au sein de ses écrits, il considère qu'il a plus une approche philosophique, c'est-à-dire réflexive plutôt qu'historique et c'est en ce sens qu'il pense s'éloigner de la dimension politique. Cependant, le théâtre politique n'est pas forcément historique, il peut tout aussi bien user de la philosophie pour amener le public à réfléchir. Selon Wajdi Mouawad, nous ne pouvons plus croire que le théâtre, qui est l'un des lieux dédiés au langage, aussi bien oral, qu'écrit, ou encore visuel, nous éclaire sur le fonctionnement du monde. Mais cet art doit toujours être dans la tentative de parvenir à cette fin, qui est d'expliquer et de comprendre ce qui nous entoure.

V. Un théâtre plus porteur d'utopies que de politique ? **Le temps des utopies...**

D'un point de vue étymologique, le terme utopie vient du grec « ou » c'est-à-dire non et « topos » le lieu. De ce fait, ce mot veut signifier un lieu qui n'existe pas, un espace que l'on peut nommer de « nulle part ».

L'utopie est en quelque sorte une conception d'une société idéale dans laquelle les hommes vivent en toute harmonie.

L'intervention de ce concept dans le théâtre permet d'apporter un regard critique sur la société qui l'entoure. Elle a pour principale vocation de montrer un idéal social, sans pour autant le réaliser. Dans le sens où elle n'existe pas, elle est le lieu de tous les possibles de l'idéalisation. C'est bien cette idée de prise de distance que l'on perçoit dans le théâtre du dramaturge québécois. En littérature, elle participe à critiquer ce qui existe en offrant la possibilité de créer un monde idéal fantasmé. Ce concept devient alors une « plate-forme » politique, donc en quelque sorte un nouveau « projet de société » providentielle.

Cependant, le monde que Wajdi Mouawad nous présente est foncièrement soudé à notre société contemporaine, celle que nous percevons à travers notre quotidien, nos journaux et nos écrans de télévisions et d'ordinateurs. L'univers que le dramaturge s'attache à nous représenter est celui où la loi du plus fort règne toujours, où la violence et la torture existent. Par ses textes, le dramaturge québécois ne cherche pas à nous faire rêver à un monde meilleur, mais à nous mettre face aux réalités de celui-ci.

Au sein de ses pièces de théâtre, il nous présente des êtres humains qui sont souvent empreints d'utopie(s). Ainsi, par le biais de ses personnages, Wajdi Mouawad

fait souvent passer des messages, comme par exemple le fait que l'exil puisse être quelque chose de positif ou du moins qu'il peut se présenter comme une quête d'un idéal :

« Albert : Nous allons quitter l'Alsace, Odette et nous resterons Français. Nous resterons libres ! Nous allons nous exiler, mais notre exil, je te le promets, sera source d'un monde nouveau que nous bâtirons ensemble. Écoute mon rêve, laisse-le te consoler. Avec la fortune immense que j'hérite de ma mère, je vais acquérir une terre, isolée de tout, loin de la suspicion des hommes et de leur perversité; une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis, je t'assure, un Éden enfoncé profondément au cœur des Ardennes. Là, nous construirons une magnifique maison et nous ferons venir, de par le monde, les animaux les plus fabuleux, les plus splendides, les plus sauvages et nous en ferons nos compagnons de jeu.(...)Ainsi, de génération humaine en génération animale, peu à peu naîtra un monde où les animaux et les humains vivront côte à côte sans que l'un n'apprivoise l'autre ni que l'autre menace l'un. Cela, ce retour fabuleux vers les origines de la bonté, je je sais, j'en suis convaincu, saura nous arracher à la violence du monde d'aujourd'hui qui broie chacun d'entre nous. »⁵⁰¹

Wajdi Mouawad utilise ses personnages pour donner un message d'espoir, ils sont souvent les porteurs de grands rêves et de grandes espérances. Ainsi, à la fin de cette citation extraite de *Forêts*, Albert présente un monde idéal dans lequel les hommes et les animaux vivront en paix et en parfaite harmonie, « (...) *sans que l'un n'apprivoise l'autre ni que l'autre menace l'un.* ».

Dans ses pièces, il nous laisse souvent entrevoir des hommes qui veulent s'extraire de la réalité et ainsi entreprendre une action utopique, c'est notamment le cas de Wilfried dans *Littoral* qui par le biais d'un personnage imaginaire (le chevalier) fuit constamment la réalité. Dans ce même texte, l'écrivain nous montre aussi ce jeune homme qui part sur les routes avec le cadavre de son père sur le dos afin de lui trouver une sépulture décente.

Dans la majeure partie de ses œuvres, nous pouvons trouver des figures utopiques en surabondance.

501 MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *Op.cit.*, p.42.

A. Croire en une paix dénuée du politique.

Il existe un grand paradoxe chez Wajdi Mouawad, qui consiste à croire en la paix, mais sans que cette idée n'ait un quelconque lien avec le politique. Il existe deux définitions de cette notion de paix, une plus communément utilisée qui relève de la dimension collective et une autre qui est de dimension plus personnelle.

Peut-on vraiment parler de paix en niant toute dimension politique ? Selon Wajdi Mouawad il est possible de le faire, comme il le dit dans la citation suivante.

« Il existe des guerres justes ; d'autres, injustes. Cassandre le disait déjà dans *Les Troyennes*, d'Euripide. Et il existe des paix injustes, basées sur des définitions simplistes, comme celle qui dit que l'absence de guerre, c'est la paix ! Aucune société ne peut construire son bonheur et son développement en créant un monde qui se bâtit sur le sang des sociétés lointaines. Comment se fait-il qu'il y ait tant de gens qui meurent de faim dans des pays où l'on va puiser tant de choses ? Si c'est ça, la paix, elle repose peut-être sur une profonde injustice... »⁵⁰²

Selon le dramaturge québécois, il ne faut pas parler de paix de façon trop simpliste comme nous avons communément l'habitude de faire. Il souligne l'idée qu'être en paix n'est pas le fait ne pas être en guerre, cette notion ne doit pas forcément être liée à un contexte politique particulier. Il considère que cette idée repose sur une « profonde injustice », car selon lui, dans cette optique, elle naît uniquement des combats et de ce fait elle prend fondement dans la violence. Dans la société actuelle, il considère que cette idée est obsolète au vue de la misère qui règne dans le monde.

De ce fait, parler de paix en niant que sa dimension soit liée au domaine politique, revient à dire que, lorsque Wajdi Mouawad parle de cette notion, il le fait au sens plus personnel du terme, c'est-à-dire un état d'esprit personnel qui ne connaît pas la colère. Au sein de ses diverses pièces de théâtre, il semble plus souvent croire à la paix comme notion individuelle et non collective.

502 MOUWAD Wajdi, Lettre ouverte de MOUAWAD Wajdi : *Un cri pour le Liban - La courbature -*, Source déjà citée

B. Mouawad ou « *la parole mène à la liberté* ».

En se référant à un grand nombre de ses déclarations, nous sommes parfois en droit de nous demander si Wajdi Mouawad n'est pas un auteur marginal dans sa conception du théâtre et plus particulièrement du but ultime de celui-ci : la liberté.

Mais plus que marginal, on peut dire idéaliste, rêveur, voire même un peu naïf ?

D'un point de vue global, il est quasi indéniable de dire que son théâtre est politique, que ce soit du point de vue de la création (référence au collectif), mais aussi du contenu de ses textes (sujets politiques d'actualité et tabous de nos sociétés).

De plus, dire que la parole mène à la liberté donne un incontestable caractère politique au théâtre et plus particulièrement au sien. Cependant, on peut relever un certain nombre de maladresses chez le dramaturge québécois, comme par exemple, à force de vouloir « brouiller les pistes », il désoriente son public et l'amène parfois à mal interpréter ses propos. C'est notamment le cas pour son film *Littoral* qui n'a pas fait l'unanimité, tant un grand nombre d'incohérences subsistent.

Ses déclarations parfois trop « idéalistes » l'éloignent du chemin du théâtre politique, car on sait pertinemment que les « belles paroles » n'ont souvent pas de grandes conséquences. Cependant, l'idéalisme n'est-il pas au contraire politique ?

À l'heure actuelle, nous avons besoin des utopies dans le théâtre, car désormais sans utopies collectives, le théâtre est voué au « dieu-argent ». Pour nous libérer de notre fardeau quotidien, il nous est parfois nécessaire de penser que la parole mène possiblement à la liberté.

C. Le jeu de « camouflage » chez Wajdi Mouawad.

Dans ses textes de théâtre, le dramaturge procède à un véritable jeu de « camouflage », c'est-à-dire qu'il s'attache à donner une apparence trompeuse au sein de ses écrits.

Ainsi même lorsqu'il parle d'exil, il ne souhaite pas le faire directement, c'est ainsi qu'il l'explique au sein de la citation suivante dans laquelle il parle de la création de sa pièce intitulée *Littoral* :

« Je voulais écrire sur l'exil mais sans jamais parler d'exil, je voulais parler de déplacement mais sans jamais que les choses ne bougent, je voulais parler d'enfermement mais en situant l'action en plein air. »⁵⁰³

Dans cette citation, le dramaturge montre qu'il est conscient des contradictions qui peuvent exister chez lui. En effet, lorsqu'il souhaite aborder un sujet, il le fait le plus souvent de manière détournée et même parfois de façon assez contradictoire, ce qui rend parfois le message peu clair.

Par cet « art » de rendre méconnaissables ou quasi inapparents certains sujets politiques, il est difficile de dire si oui ou non son théâtre est politique, tant les éléments qu'il utilise sont parfois « illisibles » et détournés. Cependant, les faits historiques abordés à travers certaines pièces restent quand même lisibles.

Par exemple, dans *Incendies*, on remarque que l'action de la pièce se déroule probablement au Liban et approximativement de 1938 à 1983, compte tenu de divers éléments historiques plus ou moins « camouflés ». En effet, cette période d'une cinquantaine d'années est ponctuée au Liban d'événements historiques majeurs que l'on retrouve par certaines révélations de la pièce. Ils ne sont pas mentionnés précisément, les dates et certains noms sont modifiés, mais on en retrouve facilement la trace.

503 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Op.cit., p.15.

Pourquoi le dramaturge use-t-il d'un tel jeu de « camouflage » au sein de ses pièces de théâtre ?

Il est assez difficile pour nous de répondre à cette question, car il existe différentes pistes pour l'expliquer, mais aucune n'est véritablement revendiquée par Wajdi Mouawad. On sait qu'il ne souhaite pas faire de son art un théâtre historique, cependant même en dissimulant les véritables informations, il procède quand même en ce sens.

Parfois, par ce jeu de « camouflage » il peut nous faire penser aux auteurs qui subissent la censure et qui construisent des histoires à « double fond », c'est-à-dire qui peuvent se lire de différentes manières. D'un côté on peut lire l'aspect politique et de l'autre une histoire anodine. Par ce jeu sans cesse sur deux niveaux (et même plus) le dramaturge québécois nous donne l'impression d'être très vigilant face à cette possibilité de censure. De ce fait, au lieu de l'éloigner du politique, cette idée rapproche Wajdi Mouawad de cette forme de théâtre.

1. Omniprésence « non assumée » de la guerre :

La quasi-totalité de son théâtre aborde la thématique de la guerre, mais Wajdi Mouawad ne voit pas les choses de cette manière, car selon lui, *« Ce ne sont pas des pièces qui traitent de la guerre, ce sont des pièces qui parlent de la tentative de rester humain dans un contexte inhumain. »*⁵⁰⁴

Il n'assume pas véritablement le fait que ses pièces traitent de la guerre, pour lui il faut voir ce sujet au sens plus large. Il est vrai que par le biais de cette thématique qu'il traite le plus souvent assez naïvement, le dramaturge québécois nous pousse plus à

504 MOUAWAD Wajdi, interview de Laure Dubois : *Conversation sur le théâtre avec émotions - Interview de WAJDI MOUAWAD-*, in Événement.fr, en octobre 2006. Source déjà citée.

réfléchir plutôt que de simplement constater un fait.

Il lui arrive fréquemment lors de diverses interviews, de refuser catégoriquement d'aborder le thème de la guerre au Liban :

« Ce n'est pas possible de faire des entrevues parce que je ne suis pas capable d'avoir un point de vue intellectuel sur la chose, c'est trop intime et émotif. En même temps, je ne suis pas sur place, donc coupé de l'information. »⁵⁰⁵

Au sein de cette citation, le dramaturge québécois explique qu'il n'est pas possible pour lui de parler de la guerre, car c'est un sujet trop intime et trop traumatisant pour lui. De plus, il ajoute qu'il manque d'informations pour pouvoir véritablement et intelligemment en parler.

L'omniprésence de la guerre n'est pas assumée par Wajdi Mouawad, en effet, il ne cesse de répéter qu'elle n'est pas un point déterminant dans son travail. Pourtant, il est permis d'en douter, car celle-ci est présente au cœur de toutes ses œuvres. Néanmoins, il est vrai qu'il parle de ce sujet avec beaucoup de variantes, comme par exemple lorsqu'il parle de « conflits » familiaux, mais malgré cela, la guerre en tant que fait historique et politique est souvent présente.

L'artiste québécois aime aussi parler de la guerre de manière détournée, en la prenant d'une part au sérieux tout en la tournant en dérision d'autre part :

« La guerre ça fait partie de la famille, c'est un peu comme cet oncle un peu épais, un peu désagréable qui vous pince les fesses qui est un peu vulgaire mais pas le choix, c'est votre oncle. La guerre ça faisait un peu parti de ça, c'était là, il fallait faire avec et on faisait avec. Ça nous a forcé à l'exil et c'est là peut-être que la tragédie commence. »⁵⁰⁶

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad prend le sujet de la guerre avec

505 Auteur de l'article inconnu, *Wajdi Mouawad sans mots*, in Canoe.ca, juillet 2006, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://fr.canoe.ca/divertissement/celebrities/nouvelles/2006/07/18/1729008-jdm.html> >. (Page consultée le 30 avril 2008).

506 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op.cit., p.76.

beaucoup de dérision, il explique qu'il est bien obligé de faire avec, car elle a toujours fait plus ou moins partie de son quotidien. Il compare la guerre à un membre de la famille que l'on aime pas, mais avec qui nous devons malgré tout cohabiter, faute de choix. Son positionnement au sujet de cette thématique de la guerre est extrêmement ambigu, ce qui donne au final encore plus de relief à ce sujet.

2. La guerre civile au Liban ?

La Guerre Civile du Liban est présente dans la majeure partie de ses œuvres, mais elle n'est pas nommée, elle est toujours sous-entendue, le dramaturge ne va jamais écrire le mot Liban au sein de ses pièces de théâtre.

« On voulait absolument que *Littoral* soit le retour d'un Québécois vers le Liban, alors que ni le Québec ni le Liban ne sont présents dans le texte ; qu'*Incendies* se déroule au Liban, que mes pièces ne soient que des recherches sur l'origine. J'avais beau me défendre, les raccourcis étaient permanents alors que, justement, il était impossible pour moi de mettre le mot « Liban » dans un seul de mes textes, car cette guerre qui m'a entraîné vers l'exil est indicible. Quand il a fallu donner un titre générique à cette tétralogie, le mot « promesse » est donc venu assez vite, car depuis longtemps je me pose la question des raisons qui font qu'on n'est jamais vraiment à la hauteur de ses promesses. »⁵⁰⁷

Dans cette citation, le dramaturge québécois explique sa volonté de ne pas révéler directement que la pièce se déroule au Liban. Il écrit qu'il est incapable de mettre le mot Liban dans ses textes de théâtre tant l'exil fut pour lui une étape de sa vie difficile, il se refuse à donner un nom à cet « indicible ». Son pays d'origine est pour lui synonyme de guerre, d'exil et aussi de souffrances. Le dramaturge québécois justifie aussi ce choix en disant qu'il refuse de montrer un pays du doigt.

C'est seulement en connaissant l'auteur, ou en ayant lu des articles sur ses pièces

507 MOUAWAD Wajdi in *Entretien avec Wajdi Mouawad artiste associé*, propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009, [en ligne]. Source: < <https://lespritdavignon.wordpress.com/category/la-vie-culturelle-3/page/5/> >. (Page consultée le 12 juin 2010).

qu'on se rend enfin compte qu'il parle du Liban et souvent de la guerre civile qui a ravagé ce pays pendant des dizaines d'années. Une des choses importantes pour lui, c'est aussi que chaque spectateur d'un pays en guerre puisse se sentir concerné par ses textes, parvienne à voir une part de la vérité que la guerre a pu lui faire vivre : « *En Allemagne, plusieurs spectateurs croyaient qu'il était question du Kosovo.* »⁵⁰⁸. En nommant trop les choses, il craint de fermer son théâtre, car il revendique le fait de ne pas vouloir s'adresser à un public en particulier.

Pour Wajdi Mouawad, le fait que les gens ne puissent pas forcément mettre le mot Liban sur ses pièces est une fierté, car l'important pour lui est que les spectateurs parviennent à concevoir la guerre comme un fait universel qui n'a pas forcément besoin de nom de territoire pour avoir un impact fort. Selon lui, le fait de parler de la guerre civile et du Liban au sein de son théâtre n'est pas en soi un « acte » politique, mais plutôt un acte dit « libérateur », qui a commencé lors de son premier retour aux sources dans son pays d'origine.

3. Pour en finir avec les fantômes :

En 1992, Wajdi Mouawad demande une bourse d'études pour se rendre au Liban, à la fois pour écrire sur ce pays, mais aussi pour en finir avec les « fantômes du passé ». Depuis son enfance, il n'était jamais revenu dans le lieu de ses origines.

« Avant mon départ, je le prévoyais artistique; dès mon arrivée à Beyrouth il devint viscéral, incontrôlable et je dois vous avouer que, durant ce mois passé là-bas, je me suis éloigné beaucoup du théâtre. Montréal me semblait tout aussi fantomatique (avais-je réellement quitté le Liban ?) que le Liban à Montréal. »⁵⁰⁹

Avant de partir, il pensait travailler sur une pièce, mais finalement à cause des « démons du passé », il n'a pas réussi à faire du théâtre. D'une certaine manière, ses

508 Sylvie St Jacques, *Incendies : Les mystères de Wajdi Mouawad*, octobre 2006, [en ligne]. Source déjà citée.

509 MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, *Op.cit.*, p.18.

choix de sujets tels que la guerre ou encore le terrorisme, ne sont pas forcément à relier avec le domaine du théâtre politique, ou du moins ils ne sont pas à relier à la volonté de l'artiste. Chez lui, il y a le besoin de mettre des mots sur ce pays qu'il a dû fuir à cause de la guerre, c'est en quelque sorte un combat personnel.

En abordant le thème du Liban, Wajdi Mouawad semble vouloir mettre des paroles sur cette vie passée qui le hante encore aujourd'hui au quotidien. Au fond, il n'a peut-être pas toujours la volonté de dénoncer le système politique de ce pays, ni même de dénoncer le terrorisme et la guerre. Parler de ce type de sujet, est selon lui, une manière d'en finir avec les fantômes de son enfance et non de dénoncer les conflits ou un système socio-politique.

4. Le terrorisme :

La thématique du terrorisme, comme nous avons pu le voir précédemment, est omniprésente dans le théâtre de Wajdi Mouawad. C'est un thème qui est indéniablement politique, car il fait appel à un sujet d'actualité brûlant qui divise et qui n'est pas encore évident à traiter par l'art.

Cependant, pour le dramaturge québécois, l'usage de ce thème n'est en rien un signe de son engagement, car selon lui, il ne souhaite pas prendre position sur ce sujet. Globalement, à l'entendre parler il semble dire que ce thème est assez anodin et que ce choix n'oriente en rien son travail vers le théâtre politique.

Pourtant, il faut rappeler qu'il traite de ce sujet de manière particulièrement violente, notamment par le choix des mots et par des situations qu'il engage.

Le terrorisme est par exemple le thème central dans sa pièce intitulée *Ciels*, dans

ce texte, cette notion est noyée sous un tel flot de lyrisme, que parfois le sujet principal en devient presque illisible pour le spectateur et de ce fait perd à la première lecture considérablement de sa force politique.

Bien que le fond du sujet de la pièce soit politique, Wajdi Mouawad le traite au sein de cette pièce d'une manière différente, ce qui permet de pouvoir émettre un doute sur la dimension engagé de cette thématique au sein de cette pièce. Nous sommes parfois dans l'illusion de penser que Mouawad a pour objectif de faire plus de la poésie que de dénoncer ou du moins d'ouvrir le débat sur le terrorisme.

Sa manière parfois très détournée de parler de tel ou tel sujet semble l'éloigner du théâtre politique, tant le message est noyé sous un flot d'éléments parasitant à certains moments le fond de la pièce. Dans *Ciels*, le dramaturge traite ce sujet avec beaucoup de poésie et d'approximation, en posant le sujet comme une énigme, il oblige le spectateur à réfléchir et de ce fait en n'imposant pas d'opinion, il rapproche au contraire cette œuvre de la définition du théâtre politique contemporain.

5. Théâtre narratif :

L'aspect très narratif de ses pièces l'éloigne du théâtre politique, car dans sa manière de concevoir le texte, nous sommes plus dans le domaine de la poésie que dans celui du théâtre. Dans ses œuvres, Wajdi Mouawad fait souvent usage du monologue dans lequel les personnages s'expriment de manière lyrique.

Le fait de rattacher quasi constamment ses écrits à la poésie est un moyen pour lui de rappeler sans cesse qu'il ne fait pas de politique, car le discours des politiciens n'est en rien poétique. Cet aspect très narratif de son théâtre est souvent critiqué en France, comme Mouawad l'explique au sein de la citation suivante :

« On m'a dit que j'étais « *trop narratif* ». J'ai le sentiment qu'en France, on privilégie la forme sur le fond. C'est peut-être un héritage de la formule d'Adorno sur l'impossibilité de la poésie après Auschwitz et du structuralisme. Pour moi, la mise en scène doit être comme une vitre qui montre un paysage. J'utilise tout l'éventail de la vitre mais je reste du côté du transparent. Mon but est de faire oublier que le paysage est fabriqué. Ce qui ne veut pas dire une absence de distance. »⁵¹⁰

Le théâtre de Wajdi Mouawad, rejoint souvent le roman par sa forme, mais aussi par le choix de ses histoires qui représentent souvent des fresques humaines. Cet aspect romanesque vise selon lui à « comprendre et à apaiser la douleur des hommes », de plus par son écriture il semble aussi affirmer sa propre quête de la « phase manquante » (cf **Annexe 23** : « La phrase manquante » page 582).

Le côté très narratif de ses textes noie en quelque sorte certaines notions politiques, cependant il ne faut pas oublier que le théâtre narratif est l'une des caractéristiques du théâtre politique de Brecht, de ce fait l'un n'empêche pas l'autre.

6. Mouawad « conteur » d'histoire et non de l'Histoire :

Il considère que son travail de dramaturge est avant tout de raconter des histoires, c'est-à-dire des contes, des fables et pas de parler de l'Histoire. Cependant, ses textes parlent d'Histoire que ce soit celle de la Guerre Civile au Liban ou des grands conflits occidentaux.

Le travail de Wajdi Mouawad est souvent associé à cette notion de conte, d'ailleurs l'un de ses proches collaborateur (et ami) Stanislas Nordey parle de cette idée :

« Encore une fois, je crois que ce qui intéresse vraiment l'auteur ce sont les humanités bousculées. Il y a chez lui un travail sur le gros plan que j'essaie de rendre dans la mise en scène. La lumière dans le spectacle est assez importante. Tout près du public, des rampes de

510 Interview de Wajdi Mouawad par Solis René, « *Kafka a fait office de guide* », in Libération.fr, Avril 2009, [en ligne]. Interview disponible sur: < http://www.liberation.fr/theatre/2009/07/07/kafka-a-fait-office-de-guide_56901>. (Page consultée le 10 mai 2009).

lumière assez fortes sont dirigées vers les acteurs et je leur ai demandé sans cesse de venir s'y brûler comme des papillons, c'est-à-dire d'être le plus proche possible du public pour raconter l'histoire. Ce qui fait la particularité des pièces de Wajdi Mouawad, c'est un très fort désir de raconter, ce qui se rapproche énormément du conte. Il n'y a pas de décor dans les spectacles de conte, seulement la parole du griot. Aussi, le fait que l'imaginaire ne soit pas écrasé par une représentation quelconque était très important. »⁵¹¹

Au sein de cette citation, l'artiste Stanislas Nordey souligne que pour Mouawad, l'important est de raconter des histoires. Il indique aussi que le dramaturge québécois se rapproche la plupart du temps du conte, notamment au niveau de ses mises en scène qui utilisent peu de décors. En effet, dans ses créations scéniques il préfère laisser la place aux mots et à l'imaginaire.

Dans son théâtre, il nous parle de terrorisme, d'exil, de liberté, c'est-à-dire d'une multitude de thèmes qui sont plus de l'ordre de l'Histoire que de simples fables. En parlant de sa pièce *Littoral*, Wajdi Mouawad écrit ceci, concernant la réaction de son public :

« (...) je crois qu'ils ont aimé avant tout que quelqu'un leur raconte une histoire. Ce qui devient de plus en plus rare. Walter Benjamin dit : « Nous ne savons plus raconter des histoires, nous ne savons plus que nous plaindre. » C'est une phrase forte par rapport au théâtre qui se fait aujourd'hui, une phrase cinglante. C'est dur de raconter une histoire. De bien raconter une histoire. De plus, nous vivons une période où nous tentons de sortir de la narration. »⁵¹²

Le dramaturge québécois réaffirme son envie de raconter des histoires et de ne pas donner de « leçons » d'Histoire au sein de ses textes de théâtre. Il parle aussi de cette tendance actuelle qui consiste à s'éloigner de la narration. Selon lui, cette prise de distance est une erreur, car le public a besoin qu'on lui raconte des histoires. Pourtant les éléments historiques sont très présents dans ses œuvres, mais cependant il est vrai qu'il les englobe toujours d'une multitude de narration.

Cet aspect n'éloigne pas le dramaturge québécois du théâtre politique, car par cette conception du théâtre narratif il se rapproche indéniablement de Bertolt Brecht,

511 Dossier pédagogique Théâtre CRDP Paris, en partenariat avec le Théâtre National de la Colline, octobre novembre 2008, p.6.

512 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op.cit., p.137.

mais ce point a déjà été abordé plus haut et nous ne le développerons pas ici.

Il revendique le fait de faire du théâtre narratif, car pour lui, le public a besoin d'entendre (et de voir) des histoires et surtout de nouveaux récits, car aujourd'hui il est de plus en plus rare d'en entendre. Le fait de se considérer comme un conteur n'enlève en rien la dimension politique que peuvent avoir ses textes et son travail d'une manière plus générale.

D. Une déformation de l'Histoire porteuse d'utopie ?

Wajdi Mouawad semble volontairement déformer l'histoire pour la rendre porteuse d'utopies, pour redonner et aussi pour se donner à lui-même une nouvelle lueur d'espoir sur l'humanité. Par cet éloignement, il tend aussi à se différencier du théâtre historique.

Ainsi, au sein de sa pièce *Incendies*, il fait le procès d'un criminel de guerre qui n'a en réalité jamais eu lieu au Liban. Ainsi, en déformant ce fait, le dramaturge redonne un nouveau souffle à l'Histoire : « *Quand les choses sont dites de façon trop directe, cela devient extrêmement plat.* »⁵¹³

Le dramaturge québécois aime déformer l'Histoire, afin de rendre ses textes beaucoup plus vivants et aussi pour porter des idées et réflexions nouvelles sur le monde, sans imposer ses opinions. De nombreux exemples de déformation de la réalité existent dans ses textes, mais il ne s'agit pas ici d'en faire un catalogue.

Il y a par exemple dans *Incendies*, un événement important qui est celui d'un bus de réfugiés dont la protagoniste Nawal aurait été témoin : « (...) *des hommes sont*

⁵¹³ MOUAWAD Wajdi, interview de Laure Dubois: *Conversation sur le théâtre avec émotions - Interview de WAJDI MOUAWAD-*, in Événement.fr, en octobre 2006. Source déjà citée.

*arrivés en courant. Ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes (...) »*⁵¹⁴

« J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé : « Je ne suis pas du camp, je ne suis pas réfugiée du camp, je suis avec vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé ! ». Alors ils m'ont laissée descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup vraiment, l'autobus a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans les bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! »⁵¹⁵

Cet incendie de bus, n'est pas un « mythe », ni un élément purement narratif, cet épisode est en réalité un fait historique qui n'est pas clairement nommé, mais que Wajdi Mouawad a vécu, c'est ce qu'il explique en racontant un de ses souvenirs d'enfance au Liban au sociologue Jean-François Côté au cours d'un entretien dans *Architecture d'un marcheur* :

« J'ai revu le fameux balcon. J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent. Un autobus rempli de civils palestiniens a été mitraillé par des milices chrétiennes pour venger l'assassinat de leur chef par des milices palestiniennes. Ils ont arrêté un autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis le balcon. »⁵¹⁶

De ce fait, lorsque Wajdi Mouawad nous explique que son théâtre ne parle pas d'Histoire, ses déclarations paraissent contradictoires au vu de ces éléments, car en plus il faut préciser que cet exemple n'est pas le seul.

Il faut aussi ajouter que les événements qu'il puise dans l'Histoire sont en règle générale des éléments forts et connus par un certain nombre de gens.

514 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *Op Cit.*, p.48.

515 *Idem.*

516 MOUAWAD Wajdi in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op Cit.*, p.79.

1. Le « faux » procès des crimes de guerre :

Le dramaturge québécois déforme sans cesse la réalité historique comme nous venons de le dire précédemment. Il procède à différentes déformations pour que ses histoires deviennent porteuses d'utopies, par exemple dans *Incendies* le personnage principal Nawal assiste à un procès de crime de guerre qui dans la réalité historique du Liban n'a jamais existé.

En abordant ses différents thèmes comme s'ils étaient vrais, le dramaturge procède à ce qu'il appelle la « parole libérée ». Pour Wajdi Mouawad, la libération de la parole est nécessaire pour se reconstruire : « *Le seul pouvoir que j'ai c'est de nommer les choses et de lever ainsi les tabous* ». ⁵¹⁷

Ainsi, le passage par ses différentes utopies permet de lever des tabous et de ce fait amène une meilleure acceptation des événements, mais aussi une certaine dose d'espoir.

2. Utilisation de l'utopie comme réflexe de survie du théâtre :

L'utilisation sans cesse de l'utopie au sein de son théâtre peut paraître chez Wajdi Mouawad comme étant une sorte de réflexe de survie. Il faut entendre « réflexe de survie », comme étant une réaction typiquement humaine.

Comme nous avons pu le voir précédemment, le réflexe de survie passe aussi par ce qu'il appelle la parole libérée. De ce fait, le théâtre devient un lieu de refuge pour la liberté de parole et d'expression. Mais le dramaturge n'aime pas parler de façon trop directe, c'est pour cette raison que l'utopie devient dans son cas la meilleure arme qu'il

⁵¹⁷ Article de Fabienne Darge sur la tournée Européenne en 2009 de Wajdi MOUAWAD, *Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil*. Article déjà cité

ait à sa disposition, en ce sens son art possède indéniablement un caractère politique.

E. La notion d'artiste « éponge » .

Wajdi Mouawad se considère comme un artiste « éponge ». Plus que d'expliquer directement le monde, il considère que l'artiste l'absorbe et transforme. Il est en quelque sorte un filtre, un passeur entre le monde de la scène et le public :

« Chaque artiste, penseur, intellectuel, appartient à une vague immense, qui est plus grande que lui, qui vient de loin, et ira plus loin encore. Il participe à ce grand mouvement qui est celui de la pensée et de la création. Je ne veux pas les séparer, mais pour la démonstration, je dirais que l'intellectuel est le rayon X, l'artiste, l'éponge. L'artiste absorbe le monde et essore l'eau, et cette eau qui en déborde est une eau noire et puante, et aussi claire et parfumée, reconnaissable par tous : l'œuvre d'art. » ⁵¹⁸

Selon lui, l'artiste absorbe le monde et en « essorant l'éponge » il le transforme en un produit « pur » et à la fois « sale » que l'on appelle l'œuvre d'art. D'une certaine manière par la création artistique, il parvient à rendre « harmonieuse » l'union du beau et du laid. L'artiste est comme une éponge, il doit être capable d'absorber le monde qui l'entoure et faire preuve d'empathie pour ses semblables.

Il est de ce fait sensible et conscient du monde et ainsi cherche à pousser ses auditeurs vers la réflexion. Cette notion d' « artiste éponge » rattache les préoccupations de celui-ci au politique, dans le sens où celui-ci se doit de s'inspirer de la société qui l'entoure.

Pour Wajdi Mouawad, cette idée d'artiste éponge ne le rattache pas directement au domaine du politique. Il semble aussi vouloir dire que l'artiste donne toujours à travers ses œuvres une vision particulière du monde, car il est en quelque sorte obligé « d'absorber » ce qui l'entoure. L'artiste est en quelque sorte un filtre entre l'œuvre et le

518 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, *Op.cit.*, p.114.

monde, cependant ça n'inclut pas forcément qu'il pense le monde et encore moins qu'il en dénonce les aspects négatifs.

F. Revendication du droit de rêver...

La revendication du droit de rêver est un point essentiel que l'on retrouve chez de nombreux dramaturges et plus particulièrement chez Wajdi Mouawad. Il l'exprime de cette manière : « *Ça fait un peu mal de rêver toujours. Ça rend fou, mais ce qu'il y a de plus douloureux dans le rêve, c'est qu'il n'existe pas.* »⁵¹⁹

Cette affirmation du droit de rêver est très importante chez le dramaturge. A première vue cette conception fait de lui un personnage naïf, cependant il ne faut jamais perdre de vue que le rêve est le plus souvent empreint de force politique. Pour lui, le rêve est quelque chose de difficile dans la société actuelle et notamment pour les artistes, c'est ce qu'il dit dans la citation qui suit :

« Porter la parole et faire rêver, être les médecins de l'âme. Tous ont ce fol espoir. Mais il faut gagner sa vie. Alors ils doivent prêter leur talent à des œuvres insipides et médiocres telles que l'on peut en voir beaucoup. Le sens et l'engagement deviennent, peu à peu, une exception. Des choses dont on peut s'occuper une fois le loyer assuré. »⁵²⁰

Il explique que porter la parole en faisant preuve d'un certain engagement n'est pas chose facile, car pour pouvoir vivre décemment, ils doivent se « vendre » et participer à des œuvres d'un niveau parfois médiocre. De ce fait, ils ne sont plus capables de faire rêver le public et c'est justement ce que Mouawad regrette le plus. Et il ajoute ensuite :

« Nous sommes devenus aliénés par notre impossibilité de rêver. Nous avons fait avorter en nous-mêmes toute possibilité de laisser chacun choisir la vie qui lui convient sans avoir à se

519 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Op.cit., p.19.

520 MOUAWAD Wajdi, in CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Op.cit., p. 35.

suicider. L'engagement est justement le courage de choisir sa vie. Telle qu'elle s'agite en nous. »⁵²¹

Pour lui, l'engagement et le rêve sont deux éléments intimement liés. Le rêve donne le courage de s'engager. Sans rêve pas l'engagement.

Mouawad affirme constamment que rêver n'est pas accessible dans notre société tant les cadres qu'on nous impose sont difficiles à franchir. C'est pour recréer ce plaisir chez le public que le dramaturge prend des risques en faisant du théâtre et plus particulièrement dans sa manière de créer que nous avons pu voir dans la deuxième partie.

Le dramaturge québécois joue beaucoup sur la notion « Pirandellienne » de la vérité du rêve et du caractère illusoire de la vie. Par le biais du rêve, l'auteur de théâtre Luigi Pirandello invite le spectateur à assister à ce qui lui est généralement caché, la grande question contenue dans son théâtre est : où s'arrête la fiction et où commence la réalité ? À la suite des attentas du 11 septembre (comme nous l'avons vu précédemment), Mouawad avait fait le choix, avec d'autres artistes de se réapproprier le texte *Six personnages en quête d'auteurs*, afin de questionner le public sur cette nécessité du rêve et de l'évasion dans nos sociétés. Depuis sa participation à cette pièce de Pirandello, il se sert du rêve dans le théâtre afin d'exorciser ses peurs (notamment face au chaos politique), comme Pirandello l'avait fait avant lui : « *J'ai écrit Six personnages en quête d'auteur pour me débarrasser d'un cauchemar* »⁵²². Ici, c'est la prise de conscience de la réalité, une sorte de passage au monde adulte où il n'y a plus de place pour le rêve. Pour le dramaturge canadien, ce texte est en quelque sorte un remède mais aussi et surtout une prise de conscience sur l'importance du rêve pour parvenir à une meilleure acceptation des choses.

Chez Wajdi Mouawad, cette notion est une obsession car elle permet d'entretenir

521 *Ibid.*, p.34.

522 Page dédiée à Luigi Pirandello, *Luigi Pirandello, SIX PERSONNAGES EN QUETE D'AUTEUR*, in page du lycée Levigan à Montpellier, date inconnue, [en ligne]. Page disponible sur : < http://www.lyc-levigan.ac-montpellier.fr/doc_animations/treize_vents/spectacles/six_personnages.htm >. (page consultée le 10 mars 2008).

une forme d'espoir qu'aucune réalité ne matérialise et c'est bien là, une dimension politique contenue au sein de son théâtre.

« Simone – Notre histoire. Chacun racontera son histoire.
Et la faire tomber entre nos bras
En faisant semblant que notre vie est pleine d'une douleur insoupçonnée.
Se quitter sur le quai d'une gare.
Et puis se retrouver seul sur le pont d'un bateau.
Lier conversation avec un inconnu.
Parler du temps qu'il fait.
Être irresponsable.
Être oisif.
Ne rien faire par paresse.
Dormir jusqu'à midi.
Être préoccupé par des questions d'argent.
Ne pas savoir comment on va faire pour payer son loyer.
Préparer un repas avec des amis.
Gueuler contre les policiers,
Discuter avec le boucher,
Avoir faim
Avoir soif
Avoir un enfant
Rester calme
Rester seul
Tout seul
Et rêver
Rêver
Être. »⁵²³

La citation suivante extraite de *Littoral*, illustre bien ce qu'est le rêve pour le dramaturge québécois, c'est-à-dire « être ».

G. Projet avoir 20 ans en 2015.

Wajdi Mouawad tente sans cesse de se renouveler et aussi de créer de nouvelles émulations artistiques. Ainsi en 2011, il propose à cinquante adolescents (sélectionnés par des théâtres et venant de tous horizons) d'environ quinze ans de le suivre durant cinq ans.

Ce projet se nomme « *Avoir 20 ans en 2015* ». Il se déroulera sur cinq ans dans cinq grandes villes du monde. Cette idée vient d'une réplique d'*Incendies*, où une grand-

523 MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *Op.cit.*, p.52.

mère dit à sa petite-fille : « *Si tu veux t'en sortir, tu dois apprendre à : lire, écrire, compter, parler et penser.* »

« *Lire, écrire, compter, parler et penser.* » sont donc les cinq mots d'ordre de ce projet. Chaque verbe est en lien avec une année, un voyage, et une ville.

Ainsi, Wajdi Mouawad découpe le voyage de la manière suivante : Lire à Athènes en 2011. Écrire à Lyon en 2012. Compter à Auschwitz en 2013. Parler dans un pays d'Afrique en 2014. Penser au cours d'un voyage en mer en 2015. Donc chaque année le dramaturge québécois et les cinquante jeunes se retrouvent ensemble pour travailler à faire vivre cette idée.

L'artiste souligne l'idée que l'aboutissement du projet n'est pas seulement théâtral. Le but est de créer une véritable aventure littéraire, mais aussi spirituelle et unique qui sera enrichie d'un regard ouvert sur le monde, il souhaite aussi que cette ouverture amène un questionnement citoyen.

H. Le Poisson-soi.

L'artiste Wajdi Mouawad développe toute une théorie à partir de cette idée de poisson-soi, on retrouve l'usage de cette métaphore dans plusieurs textes (ouvrages et lettres). Selon le dramaturge québécois, ce Poisson-soi est en quelque sorte, une voix intérieure que chaque artiste (et être humain) se doit de trouver. Il définit son livre intitulé le Poisson-soi, de la manière suivante :

« Un texte impossible à écrire
ou bien de droite à gauche
en tout cas à l'envers

Les Mots mercurochrome
Sur les ecchymoses de la mémoire

Il y a eu un silence sismique.
Tremblement de terre.
Plaque tectonique de chagrin.

Je voudrais tellement ne plus avoir à dire
Je
Ne plus m'occuper de rien
Je voudrais tellement que quelqu'un dise
Il
Pour moi
Qu'on me débarrasse. » ⁵²⁴

Au sein de cette citation, cet artiste nous explique qu'au sein de son texte *Le poisson-soi*, il y a une volonté pour lui de se libérer du « je », c'est-à-dire du caractère individuel et personnel. Il explique que les mots peuvent soigner, ainsi il les définit comme « Les Mots mercurochrome », l'écriture est selon lui, la voie possible de la guérison des hommes.

Le poisson-soi, désigne le rapport de Mouawad à l'écriture : « *Écrire, c'est alors plonger sa main en cette eau obscure et profonde dans laquelle baigne notre existence.* » Pour cet artiste, l'écriture doit être une noyade, une sorte d'asphyxie. Cette métaphore contient aussi cette idée du regard de soi sur soi.

Le dramaturge compare le poisson-soi à la métaphore du scarabée bousier dont il fait souvent usage pour définir le rôle de l'artiste. De ce fait, le poisson lui aussi se nourrit des excréments des autres, de plus, il est aussi défini comme gluant et insaisissable.

« Le poisson soi est un bousier.
Le poisson soi est un mangeur de merde :

Quotidien rebutant des jours allés
Bus des heures de pointe
Regards torves d'humains
Écrasés par la fatigue,
Le labeur,
Indices des vies ratées
Dilapidées,
Pure perte,
Pur ennui,
Sacrifice

524 MOUAWAD Wajdi, *Le Poisson-soi*, Op.cit., p.16.

Là ou là,
Derrière
Tel ou
Tel
Tiroir-
Caisse,

Le poisson soi mange cela. » ⁵²⁵

Cette notion de l'artiste qui se nourrit de la merde du monde, revient constamment dans tous ses travaux.

« Le poisson soi.
Mémoire de la merde du monde,
Mémoire de sa finalité
La mort
Son désordre
Son territoire :

Peur
Sang
Sperme
Folie
Démembrement
Vieillesse

Indigestes à qui les dévore. » ⁵²⁶

Ainsi, dans cet ouvrage de réflexions consacré à cette notion de Poisson-soi, Wajdi Mouawad tente de définir le rôle de l'artiste dans notre société. Pour ce faire, il use d'images et de métaphores et aussi d'une forme d'écriture particulière pour nous montrer que nous devons nous réapproprier l'espace d'écriture.

525 *Ibid.*, p.42.

526 *Ibid.*, p.51.

VI. Mouawad une ouverture sur le travail d'Antonin Artaud...un théâtre total ?

À la fin des années vingt, en France, l'esthétique naturaliste est nettement dominante et elle est à ce moment là à son apogée. Cependant, des théoriciens tels qu'Antonin Artaud, mais aussi Bertolt Brecht (que nous avons vu précédemment), amènent un renouvellement au niveau du jeu des acteurs, de la scénographie, mais aussi de la mise en scène. Artaud tente de transformer profondément le théâtre en proposant le « *Théâtre de la Cruauté* », à partir de 1938. Cette proposition est une forme d'esthétique totale qui s'oppose au naturaliste.

L'art de cet artiste se présente comme un tout, dans lequel le mystique tient une place essentielle. L'homme doit être dans son travail théâtral une sorte de médiateur entre le ciel et la terre. Cet art d'avant-garde se tourne vers la modernité mais celle-ci, paradoxalement se doit en réalité d'être archaïque, voire même « primitiviste ». Il y a chez Antonin Artaud, cette perpétuelle volonté de retour aux sources (le primitif).

Il donne une dimension tout à fait particulière au théâtre, qui selon lui, est ou se doit d'être comme la peste, dans le sens où il doit systématiquement être une menace une sorte de liquidation du sens commun. Il ajoute au sujet de cet art qu'il doit impérativement être comme une violente infection virale qui doit toucher chaque personne du public une à une. Il affirme que la peste dévoile dans son paroxysme un drame essentiel qui est selon lui un mal intemporel.

« Un démon s'installe en lui, que la maladie, la souffrance, les remèdes, les soins exaspèrent : une âpre discussion avec soi-même, une remise en question de toutes les heures. D'autres artistes ont éprouvé, moins violemment, cette insurrection intérieure. Elle est peut-être inséparable de la création moderne. » ⁵²⁷

527 DUVIGNAUD Jean, *L'Almanach de l'Hypocrite (le théâtre en miettes)*, Op.cit., p.1.

À l'heure actuelle, cette esthétique particulière inventée par Antonin Artaud est encore influente dans le milieu théâtral.

On retrouve quelques éléments de celle-ci dans le travail théâtral de Wajdi Mouawad. Les deux artistes se rejoignent sur de nombreux aspects comme nous le verrons par la suite.

« Avec ce spectacle, je veux mettre le public dans une situation de ravage, de carnage, de terreur, pour mieux faire jaillir l'importance de la notion humaine. Comment se parler quand il y a trop de bruit autour de soi ? Comment conserver le sens ? Est-ce encore possible d'avoir une espèce de transcendance de nos jours ? Pour des acteurs, l'arrivée de six personnages qui débarquent au milieu des répétitions est une chose inconcevable. De la même façon, une guerre a toujours été quelque chose d'inconcevable pour des Montréalais... »⁵²⁸

Au sein de cette citation, Wajdi Mouawad nous explique que son but est de placer le spectateur dans une situation de « ravage », « carnage » et « terreur ». Ainsi, par ses ambitions il rejoint les principes du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud.

Il faut cependant ajouter que cette forme relativement violente d'art dramatique, n'est pas véritablement considérée comme appartenant au courant du théâtre politique. Cependant, à travers cette forme particulière d'art et d'écriture, Artaud critique de manière acerbe le langage, la religion, la société et la politique, c'est notamment le cas dans son ouvrage intitulé *Van Gogh le suicidé de la société*⁵²⁹.

Nous verrons au sein de cette partie, de quelles manières le travail des deux artistes comportent des similitudes. De ce fait, nous étudierons plus précisément en quoi, Wajdi Mouawad se rapproche du théâtre de la cruauté.

528 Luc Boulanger, *Wajdi Mouawad, Quand les hommes vivront d'amour*, in VOIR.Montréal, le 4 octobre 2001, [en ligne]. Article disponible sur: < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=17893>>. (Page consultée le 7 mai 2008)

529 Ouvrage publié en 1947.

A. La révolution spirituelle et non politique.

Pour l'artiste Antonin Artaud, la révolution dans l'art, devait être spirituelle et non politique, comme il le dit au sein de la citation suivante :

« Je n'aime pas les poèmes de la nourriture, mais les poèmes de la faim, ceux des malades, des parias, des empoisonnés, des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits. »
530

Au sein de cette citation, il insiste sur le fait que l'écriture doit forcément transiter par la souffrance, dans le mal. Ainsi, il utilise pour parler de cette idée, de termes tels que « parias », « empoisonnés », « malades ». On retrouve le même type de vocabulaire chez Wajdi Mouawad, pour qui l'art doit nécessairement passer par la violence.

Selon Artaud, le théâtre est à la fois partout et nulle part. Pour lui la seule Révolution qui s'impose, c'est celle d'un vital retour aux sources « (...) *la Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps...* »⁵³¹. Pour cet artiste, l'anthropologie est un instrument d'analyse indispensable à son théâtre.

« C'est cette anthropologie traversée par la pensée des origines que rejoint un théâtre insatisfait de sa propre tradition et qui se tourne vers les cultures autres, perçues comme gardiennes de l'énergie perdue des sources, pour y trouver, lui aussi, des réponses. Au nom des modèles des sources, s'ouvre, au théâtre comme dans le discours de l'anthropologue, un procès du présent – procès sociopolitique mais aussi culturel. »⁵³²

Antonin Artaud souhaite se réorienter vers un langage des origines, car celui-ci est basé sur le corps et l'oralité et non pas sur le verbe écrit (qui selon lui est mort à l'heure actuelle). Il y a selon lui plus d'authenticité dans les modes de langage ancestraux.

530 Page dédiée à Antonin Artaud, [en ligne]. Source disponible sur : <<http://derives.free.fr/artaud.htm>>. (Page consultée le 12 juin 2010).

531 ARTAUD Antonin, in BORIE Monique, *Antonin Artaud le théâtre et le retour aux sources*, *Ibid.*, p.7.

532 *Ibid.*, p.16.

Antonin Artaud affirme que la révolution spirituelle, doit passer par un retour aux sources. Chez le dramaturge québécois, nous retrouvons aussi cette idée, notamment par le fait que dans son travail il revienne souvent aux sources du théâtre et plus particulièrement de la tragédie antique. De la même manière, Wajdi Mouawad semble être dans l'optique que la révolution doit être spirituelle et non politique.

B. Un renouvellement du langage scénique.

Il y a chez les deux artistes, une profonde volonté de renouveler le langage scénique. Le but d'Antonin Artaud, en renouvelant ce langage de la scène, est d'atteindre (de le toucher dans tous les sens du terme) le spectateur, en modifiant l'espace, en utilisant les sons, la lumière et les corps, tout en contestant le texte et la parole.

L'origine de ce nouveau langage chez Antonin Artaud se situe dans sa recherche sur l'exploration de nouveaux moyens scéniques. Il y a cette même quête dans le théâtre du dramaturge québécois, pour qui cependant les mots restent essentiels (même si il en critique parfois le sens). Selon Antonin Artaud, la mise en scène prend toute son importance, comme il l'explique au sein de la citation suivante :

« La mise en scène n'est pas un cadre ni une route à indiquer à qui que ce soit mais une série de coup de marteau dans le cœur du metteur en scène que les autres acteurs suivent par amour et par choix en se frappant eux-mêmes avec d'autres marteaux et couteaux réels pour avoir par pur amour un son consonant au sien si ça leur plaît. »⁵³³

Au sein de cette citation, Antonin Artaud indique que la mise en scène se doit d'être une émulation violente du groupe, aussi bien au niveau des acteurs que du metteur en scène. Elle ne doit jamais se situer dans la facilité, au contraire elle doit constamment être un dépassement de soi qui nécessairement passe par la violence (physique et

533 ARTAUD Antonin, in THÉVENIN Paul, *Ce désespéré qui vous parle*, Éditions Seuil, Collection Fiction & Cie, 1993, Paris, p.126.

mental).

Chez Wajdi Mouawad, la mise en scène tient elle aussi un rôle important selon les œuvres. Dans sa mise en scène de *Ciels*, il invite le public à entrer dans un espace clos tout blanc où sont disposés des tabourets pivotants qui servent à regarder le spectacle qui se passe tout autour de lui. Lorsque les portes se referment sur lui, le spectateur est entouré d'écrans vidéo qui le surplombent et qui se lèvent alternativement pour faire place à des espaces de jeu exigus qui représentent les chambres des personnages et leurs lieux de travail. Dans cette mise en scène particulière, le spectateur donne de sa personne pour assister à ce spectacle. En effet, à l'inconfort des tabourets sur lesquels il doit tourner pour regarder la pièce, il s'ajoute aussi l'étourdissement que provoque la profusion des images et des bruits violents.

Au sein de la citation suivante, la journaliste Sylvie St-Jacques décrit l'ambiance particulière qui émane de cette mise en scène de *Ciels*. Ainsi, elle met particulièrement l'accent sur la sollicitation des sens du spectateur et aussi sur le caractère quasi-insupportable de la pièce, tant le public est sollicité et envahi par la violence de ce spectacle.

« Avec *Ciels*, Wajdi se fait beaucoup plus grave. Il emploie une langue plus éloquente, plus poétique, faisant de ses personnages des héros dramatiques toujours en proie à de grandes tirades qui brûlent d'urgence.

Ajoutant à cette flèche lancée dans la sensibilité du spectateur, il y a l'utilisation des quatre côtés de la scène, où se trouvent des écrans (où l'on retrouve notamment Gabriel Arcand dans le rôle du suicidé) et des scènes où gravitent les acteurs. Et il y a aussi une sollicitation des sens, notamment par une utilisation du son qui tantôt nous enveloppe dans un concert chaotique ou encore nous plonge dans un concert reproduisant l'assourdissante symphonie d'un bombardement.

Pour certains spectateurs qui ont vécu des temps cauchemardesques, (comme mon voisin de gauche qui se bouchait les oreilles tout en regardant fixement le sol) ces moments se sont avérés complètement insupportables. »⁵³⁴

Ce type de mise en scène ressemble fondamentalement à ce que souhaitait Antonin Artaud, comme il l'explique au sein de son principal ouvrage qui a pour titre *Le*

534 ST-JAQUES Sylvie, *Ciels de Wajdi Mouawad: ne tuez pas la beauté du monde*, in *ma presse.ca*, le 09 juillet 2009, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.lapresse.ca/arts/critiques/200907/19/01-885439-ciels-de-wajdi-mouawad-ne-tuez-pas-la-beaute-du-monde.php> >. (Page consultée le 10 août 2011).

Théâtre et son double. Les deux artistes se rejoignent notamment sur cette idée « d'enfermement » du spectateur, cette « oppression » est en quelque sorte l'une des formes majeure de renouvellement de ce langage scénique.

Antonin Artaud tend à affirmer que ce n'est pas le texte qui fait le théâtre, mais que c'est la mise en scène qui est le véritable fondement de la création théâtrale. Chez Wajdi Mouawad la tendance est plutôt contraire, mais cette idée est assez discutable, car selon ses spectacles elle tient une place différente. De plus ses créations deviennent de plus en plus violentes et radicales.

Le théâtre d'Artaud est considéré comme un lieu dans lequel acteur et spectateur entrent en collision et ceci même dans le sens physique du terme. De ce fait, le théâtre devient un lieu dans lequel il s'agit aussi de vivre les vrais rapports humains en prenant véritablement en compte la dimension physique. Actuellement, Mouawad tend lui aussi à orienter son théâtre dans ce sens.

C. La place du spectateur.

Le réel désir d'Artaud, est d'être en interaction avec le spectateur, il souhaite le faire participer à la pièce, tant physiquement, que mentalement, il y a cette même préoccupation dans le travail de Wajdi Mouawad (cf **Annexe 26** : « Nous sommes des immeubles » page 592).

Le public d'un spectacle de « théâtre total », doit forcément avoir une expérience émotive et voir même « sensuelle » avec l'œuvre. Le spectacle doit ouvrir au maximum l'esprit imaginaire, de plus, chaque membre de l'auditoire est en quelque sorte lui même un acteur, car Artaud l'intègre souvent dans l'aire du jeu parmi les autres comédiens.

« Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double*, parle de ce « théâtre de la cruauté » qui agit directement sur les nerfs du spectateur en lui imposant une image de lui-même qu'il refuse généralement de voir ou d'admettre. L'art dramatique de cette époque de rupture, constitue probablement une telle expérience. »⁵³⁵

Dans certaines de ses mises en scène, le dramaturge québécois intègre lui aussi le spectateur, c'est notamment le cas dans *Ciels* comme nous avons pu le voir précédemment. Pour la création de cette œuvre, il a fait le choix de placer le public au cœur de l'action afin que celui-ci ressente de manière décuplée la violence et la tension omniprésente dans la pièce.

Antonin Artaud attend du public qu'il participe, il souhaite que celui-ci soit bouleversé, il doit ni plus ni moins être happé par la pièce. Le spectateur doit être forcément touché par une émotion forte ou totalement insensible, cependant il faut qu'un sentiment se crée en lui, même si il va jusqu'au malaise. L'objectif de faire vivre des expériences sensorielles et émotives uniques est d'ailleurs un axe majeur dans le théâtre d'Artaud, parmi elles : impressionner, bouleverser et libérer l'inconscient. C'est le concept de la catharsis, comme on retrouve au temps du théâtre grec. Ce désir de « remuer » le public est lui aussi palpable dans les mises en scène de Mouawad, mais dans son cas, c'est surtout le texte et la performance (peinture) qui participent à la catharsis.

Dans « un athlétisme affectif » extrait du *Théâtre et son double*, Antonin Artaud explique que le spectacle doit être une véritable manipulation organique. Par le biais de toutes ces démarches, il veut donner au spectateur un nouveau rapport au monde mais aussi à lui même.

Concernant la place du spectateur, au sein de leurs théâtres, les deux artistes sont très proches. Il y a chez les deux la volonté de rendre le spectateur actif, il s'agit de le bouleverser en son for intérieur, quitte à déplaire.

535 DUVIGNAUD Jean, in DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André, *Le théâtre*, Éditions Larousse, Collection Encyclopoche Larousse, Paris, 1976, p.21.

D. La diversité du jeu.

Le théâtre d'Artaud propose un jeu très physique, digne d'un athlète de sport, avec notamment un travail important sur la respiration. Le jeu est souvent très stylisé et ainsi s'éloigne de tout réalisme, de plus pour souligner encore cette distance avec le monde réel, il est souvent fait usage de la danse (qui marque aussi le caractère physique du jeu).

Cet art total utilise aussi les odeurs, c'est un spectacle qui joue sur les sens et l'odorat ne fait pas exception. Parfois, une senteur est répandue dans une salle afin d'instaurer une ambiance précise et particulière qui peut déstabiliser le public. Il faut souligner qu'elle contribue entièrement au spectacle et au jeu des acteurs, elle n'est pas simplement anecdotique.

Chez Mouawad, on ne retrouve pas dans ses mises en scène la volonté de travailler sur les odeurs, par contre les autres sens sont particulièrement mis en éveil. En effet, il use beaucoup de la musique, du son (souvent saturés et violents), de la danse, de la lumière, des images à outrances, comme nous avons déjà pu le voir précédemment.

L'un des objectifs de ce théâtre est de prendre de la distance par rapport à la parole, c'est le corps dans toute sa dimension qui est important dans cette conception de l'art. De ce fait, le mot laisse souvent place au cri ou à la musique par exemple.

La dramaturgie de Mouawad comme nous avons pu le voir précédemment se place beaucoup dans la parole, mais pas uniquement. Dans la plupart de ses mises en scène, l'artiste québécois fait peindre ses acteurs en direct sur scène, pour justement permettre à ses personnages de s'extraire de ce trop-plein de parole. La musique elle aussi vient parfois briser le déroulement du spectacle et ainsi le faire « exploser ».

L'esthétique de l'art total d'Artaud, fait beaucoup usage de symboles au sein de la

mise en scène. Par exemple, un décor chaotique peut exprimer la rage des personnages, sans que l'humain soit obligé de mettre des mots sur cet état. Dans les mises en scène d'Artaud, tout fait signe, les objets se substituent aux paroles, pour progressivement dévoiler la vérité, de ce fait le spectateur doit constamment faire appel à son imaginaire. Mouawad aussi use des symboles et d'objets totémiques dans ses mises en scène.

Le théâtre dans la conception d'Artaud présente rarement le monde réel, comme le faisaient les mouvements naturalistes. La pièce du dramaturge québécois intitulée *Rêves* est proche des spectacles d'art total, en effet imaginaire et symbole se rejoignent constamment. Par exemple, dans cette pièce, des personnages symboliques « vivent » dans l'imaginaire du protagoniste Willem. Dans ce texte, les monologues de chacun de ces personnages « intérieurs » permettent l'utilisation et la mise en évidence de plusieurs symboles. De plus, comme les didascalies l'indiquent, cette pièce impose aussi une mise en scène très axée sur le corps et la voix. On retrouve aussi cette même idée d'imaginaire dans *Littoral* avec Wilfrid qui communique sans cesse avec une sorte de double (le Chevalier) qui n'existe que pour lui, mais aussi avec une équipe de tournage qui n'existe pas. Ainsi, les personnages que Wilfrid s'invente amènent constamment des situations cocasses et plus particulièrement avec ce double qu'il représente comme un Chevalier venant de l'époque médiévale, de fait à certains moments de la pièce nous sortons du monde réel.

Le théâtre de Wajdi Mouawad expérimente beaucoup les sensations, souvent violentes et émotionnelles. À travers ses pièces, il semble aussi, souvent représenter la part schizophrénique enfouie en chacun de nous.

Dans son travail, bien qu'attaché à la langue, les cris et les hurlements tiennent eux aussi une place importante, ils sont un mode d'expression que le dramaturge québécois aime travailler, le but ultime étant de ne jamais laisser le public indifférent.

E. Une nouvelle forme de langage.

On retrouve chez les deux artistes, un profond besoin de renouveler le langage, de créer une nouvelle manière de communiquer, afin de mieux se comprendre (le monde et soi).

Selon Antonin Artaud, il faut impérativement rompre l'assujettissement de l'art dramatique au texte, il est nécessaire que cet art utilise un langage premier, ce qui de ce fait, tend à universaliser son expression.

« Substituer au langage articulé un langage différent de nature, dont les possibilités expressives équivaudront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et reculé de la pensée. »⁵³⁶

Chez Antonin Artaud, il y a la volonté de retour à un langage primitif voir même de signes comparables aux hiéroglyphes. Il faut selon lui recréer une nouvelle grammaire un nouveau moyen de communiquer. On retrouve cette même tentative chez Wajdi Mouawad, notamment par le fait qu'il use de symboles mathématiques dans ses textes et aussi dans ses mises en scène.

Le dramaturge québécois affirme constamment qu'il nous faut redécouvrir le langage, se réapproprier les mots, en crée même de nouveaux. Dans certains de ses textes, le dramaturge use de nouvelles formes de langage, cet aspect est notamment très présent dans son œuvre intitulée *Le poisson-soi*. Par exemple, dans cet ouvrage il expérimente et travaille sur des nouveaux modes d'écritures, en retirant la ponctuation, en retirant les consonnes d'un texte et aussi en présentant graphiquement les phrases différemment.

536 ARTAUD Antonin, in BRUNO Pierre, *Antonin Artaud Réalité et Poésie*, Éditions l'Harmattan, Collection L'œuvre et la psyché, 2000, Paris, p.36.

1. La poésie avant tout :

La poésie tient une place primordiale chez les deux artistes, elle est pour les deux le fondement de toute chose et du théâtre.

« Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie. La poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos. »⁵³⁷

Pour Antonin Artaud, la décadence du théâtre contemporain vient du fait que celui-ci s'est éloigné peu à peu de la poésie. Comme nous avons déjà pu le voir précédemment au sein de cette thèse, le dramaturge québécois a le même sentiment qu'Artaud concernant la poésie. Selon lui, le théâtre en s'éloignant de la poésie a considérablement perdu de sa force.

2. Le langage du corps :

Au sein de son théâtre, Antonin Artaud donne aux corps une place essentielle. Ainsi, le corps de l'acteur se doit d'être réellement actant, il doit toujours se dépasser physiquement à l'image d'un athlète :

« (...) je me consacrerai désormais
exclusivement au théâtre
tel que je le conçois,
un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs
on ne joue pas,

537 Page dédiée à Antonin Artaud, 2009, [en ligne]. Page disponible sur:
<<http://rencontreeperdue.canalblog.com/archives/2009/09/09/14970771.html>>. (Page consultée le 10 juin 2010).

on agit. »⁵³⁸

Chez Wajdi Mouawad, le corps de l'acteur est lui aussi très présent. Souvent il malmène ses comédiens par un travail très physique, mais aussi en les recouvrant comme dans certains spectacles de peinture mais aussi d'eau. Tout comme Artaud, il n'hésite jamais à imposer aux acteurs des contraintes importantes.

F. Rupture avec le réalisme.

Dans l'esthétique totale, le réaliste (mais aussi l'imitation) est constamment rejeté et c'est justement cette idée que Duvignaud nous présente en parlant du texte d'Artaud intitulé *Le théâtre et son double* :

« Le livre nous délivre des mythes de l'imitation que la critique traîne depuis Aristote. Et de l'académisme qui l'accompagne. Le théâtre ne copie pas la vie, il la mutile et la bouleverse : n'est-il pas l'approche d'une véracité que nous fuyons ? Le théâtre est un acte, un événement qui rivalise avec ceux dont parle l'Histoire. Il nous démasque. »⁵³⁹

En effet, Antonin Artaud pense que le théâtre est autre chose qu'un simple miroir de la société et des hommes. Il apporte de nouvelles théories, pour renouveler l'art dramatique, il souhaite redonner une touche de cruauté que le théâtre a perdue, afin d'éveiller les nerfs et le cœur des spectateurs. Cet art se doit de réveiller les sens de ceux qui regardent le spectacle.

Le travail d'Antonin Artaud est avant tout un art de la sensation qui n'a nullement besoin du réalisme.

Il veut faire remonter le théâtre au temps des Grecs, pour mettre en ébullition les passions, les émotions fortes, comme on en retrouve dans les tragédies avec notamment

538 ARTAUD Antonin, in THÉVENIN Paul, *Ce désespéré qui vous parle*, Op.cit, pp.129-130.

539 DUVIGNAUD Jean, *L'Almanach de l'Hypocrite (le théâtre en miettes)*, Op.cit.,p.2.

la référence essentielle de la catharsis. On retrouve cette même volonté de retour aux sources dans le travail de Wajdi Mouawad, cependant dans son cas, il se réfère plus aux textes qu'à la conception du théâtre antique. De plus, le dramaturge québécois ne semble pas donner particulièrement d'importance à l'aspect magique et rituel du théâtre, comme c'est le cas précisément pour Artaud.

En conclusion, nous pouvons dire que de nombreux points communs existent entre Mouawad et la forme particulière d'art dramatique expérimenté par Antonin Artaud. Cependant cette esthétique d'art total est souvent partiellement appliquée dans la plupart des théâtres contemporains.

Néanmoins, le nombre considérable de similitudes entre le travail des deux artistes, ne fait pas pour autant du théâtre de Mouawad un théâtre de la cruauté. Nous pouvons en retenir que le dramaturge québécois est un artiste multi-facettes qui est très clairement influencé et aussi l'héritier de différents courants théâtraux. De ce fait, il est difficile de classer cet artiste dans un courant artistique précis.

Cependant, par la violence de son théâtre, son entière implication ainsi que celle de ses équipes de travail, mais aussi par le choix de ses thèmes, Wajdi Mouawad s'inscrit dans la lignée des auteurs de théâtre politique. Cette volonté d'amener le spectateur à s'interroger, mais aussi de questionner la société dans laquelle il vit, est aussi un marqueur important soulignant son appartenance à ce courant artistique.

CONCLUSION :

Au cours de cette thèse, nous avons pu voir en quoi il est problématique de classer le théâtre de Wajdi Mouawad et d'affirmer catégoriquement que son art est de l'ordre du théâtre politique. Pour répondre à cette question, nous avons cherché des données tangibles afin de cerner son œuvre et la place qu'elle occupe dans la société. Pourquoi cet artiste rejette-t-il constamment son appartenance à ce mouvement ?

Cette thèse nous montre la définition personnelle qu'il donne à ce courant (ou du moins aux termes) en comparaison à celle qu'on lui attribue habituellement. Au sein de ce travail nous avons déterminé qui est Wajdi Mouawad et quelle est sa place et son rôle dans le monde de l'art. Au cours des quinze dernières années, il est devenu en quelque sorte une « star » incontournable, mais aussi un « agitateur » dans le domaine du théâtre contemporain.

Dans la première partie de la thèse, nous avons fait une rapide comparaison du dramaturge québécois avec les trois pères du théâtre politique, c'est-à-dire Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Arthur Adamov. Au sein de ce premier chapitre, nous avons pu constater qu'il existe considérablement de points communs entre le dramaturge québécois et les trois illustres hommes de théâtre politique. Pourtant au départ les ressemblances ne paraissent pas flagrantes, en effet nous avons de Piscator, de Brecht et d'Adamov l'image d'hommes engagés d'un point de vue idéologique. Il est indéniable de dire que les trois pères du théâtre politique ancrent leurs théâtres dans le Marxisme, alors que Wajdi Mouawad se méfie énormément des partis politiques (et même de la notion de politique en général). Cependant les points communs entre l'artiste québécois et les trois pères de ce courant artistique sont nombreux et mêmes parfois troublants, comme c'est notamment le cas d'un point de vue scénographique avec Piscator, du rapport à l'épique avec Brecht et du texte avec Adamov. De plus le théâtre du

dramaturge québécois témoigne très largement de réalités contemporaines et c'est la notion de guerre visible aussi chez les trois pères du théâtre politique qui constitue souvent la toile de fond de leurs pièces. Il faut aussi souligner que la notion de collectif tient indiscutablement un rôle essentiel dans la création artistique de Mouawad, Piscator ainsi que Brecht. Au sein de cette première partie, nous avons aussi pu voir que le destin des quatre hommes se rejoint continuellement notamment en ce qui concerne la notion d'exil et l'influence que celui-ci a eu sur leurs travaux respectifs.

Dans la seconde partie, nous avons vu les éléments qui politisent incontestablement le travail du dramaturge québécois, comme par exemple sa volonté de créer et de travailler de façon collective et aussi le souci incessant qu'il porte à la « liberté » de création et notamment à la notion de « carte blanche ». Nous avons pu voir aussi sa forte propension à créer le scandale (notamment au Canada) comme il l'a prouvé par exemple en septembre 1999, en écrivant un texte provocateur et « violent » publié dans le programme d'un théâtre à l'occasion de la reprise de son adaptation de *Don Quichotte*. Dans ce texte, il exprime son indignation à l'égard de la présence des « commanditaires » sur les scènes de théâtre. Wajdi Mouawad refuse catégoriquement cette proposition de création car venant de commanditaires tels que des compagnies d'assurances, des banques et des compagnies de télécommunications, il trouve cette demande malvenue. Ainsi, par cet exemple, il nous montre toute l'importance qu'il donne à l'éthique en matière de création artistique. Fréquemment, il collabore avec des artistes qui ne font pas forcément l'unanimité comme c'est le cas lors de la création du spectacle *Des femmes*, dans lequel il fait le choix de travailler avec Bertrand Cantat. Il faut aussi souligner sa collaboration et son amitié avec Stanislas Nordey qui est connu en France pour être un défenseur du théâtre politique. Dans son travail de directeur de théâtre, nous avons aussi pu nous rendre compte de son caractère provocateur et subversif en constante recherche de nouveautés. Ainsi, il fait de la découverte de nouveaux auteurs une priorité, quitte à mettre en danger la mécanique commerciale des structures d'accueil de ces spectacles. Au sein de cette thèse, nous avons aussi pu voir qu'il met souvent l'accent sur la provocation et la réflexion (artistique et politique) lors de la présentation de saison de ses théâtres qu'il image souvent comme étant des déclarations de guerres. Ainsi, il profite de ce moment pour ouvrir le dialogue et le débat

autour de la notion de kitch (qui selon lui nous envahi) et de la liberté dans la création théâtrale, mais aussi de la nécessité du rôle de l'artiste qui doit prendre violemment position dans notre société quitte à choquer. Au sein de cette seconde partie nous avons aussi vu que le dramaturge québécois revendique l'idée de créer, mais aussi de promouvoir des spectacles qui n'ont pas pour but d'être « purement » commerciaux, c'est-à-dire des œuvres qui répondent à un cahier des charges précis dans le but de plaire au public et surtout aux programmeurs de spectacles. Dans ses créations, il ne se formalise pas aux modes de créations actuels et va rarement dans le sens des programmeurs de spectacles. Pour lui, le théâtre n'est pas un simple divertissement, au contraire selon lui il faut « violenter » le spectateur, l'amener à réagir tout en donnant un spectacle « agréable » (mais pas de pur divertissement), il faut exalter ce public aussi bien d'un point de vue esthétique qu'au niveau de la réflexion et du message. Au sein de cette partie, nous avons aussi abordé le sujet de la « politisation » de ses textes. En effet, il use de thèmes de société et joue sur la corde sensible des tabous de la guerre. Dans son théâtre, il aborde aussi la notion d'émancipation des femmes au Moyen-Orient, du viol des femmes dans un contexte de guerre (le viol comme arme de guerre), mais aussi du viol des hommes ainsi que du sujet houleux du terrorisme. L'ensemble de son œuvre est ponctuée de scènes dures, parfois choquantes. Par le choix de ses thématiques et surtout par sa manière de les traiter, Wajdi Mouawad dérange, questionne, donne souvent la nausée à son public par la violence de certaines tirades. Dans ses spectacles il prend le public à la gorge, comme il le dit, « Nous sommes en guerre! » et c'est bien cette image qui domine dans son théâtre et qui confère à celui-ci une puissante dimension politique.

Dans la troisième partie, nous avons vu sa non-revendication d'appartenir au courant du théâtre politique ou du moins engagé. Nous avons aussi constaté que même si l'artiste québécois rejette le fait de faire du théâtre politique, la majorité de ses actions et œuvres vues dans la seconde partie nous prouvent constamment le contraire. Le dramaturge québécois dit ne pas avoir conscience que ses actes dans le domaine du théâtre peuvent être politiques et qu'ils ont des répercussions fortes. Ainsi, il se refuse d'être le leader d'un mouvement anti-commanditaires alors que cette violente critique au Québec émane directement de lui. Dans cette troisième partie, nous avons donc porté

attention aux nuances, mais aussi aux contradictions qu'il amène constamment pour dire que son théâtre n'est pas politique, ni même le reflet de son engagement. Ainsi, nous avons pu voir en quoi le collectif devient pour lui de l'ordre de l'individuel, qui estime-t-il, est diamétralement opposé à toutes notions politiques. Par exemple, il considère (mais parfois se contredit) la notion de paix comme quelque chose de totalement individuelle, il parle de la même façon du devoir de mémoire. Par ses nombreuses contradictions, le dramaturge québécois amène son public, ainsi qu'une partie de ses confrères à se méfier. Wajdi Mouawad est un auteur qui aime jouer sur les mots et aussi leurs donner une définition personnelle, quitte à les déformer. Son écriture est uniquement selon lui, une manière d'exorciser ses propres peurs, en effet pour lui, il est impossible de faire l'impasse sur vingt cinq années de conflits au Liban, mais parler de la guerre pour le dramaturge québécois n'est pas forcément politique. Il est vrai que son travail témoigne très largement de réalités contemporaines et c'est la notion de guerre qui constitue souvent la toile de fond de ses pièces et aussi de son inspiration, cependant cette inclination est selon lui de l'ordre de la courbature, rien de plus. Mais est-ce une raison suffisante pour dire que son théâtre est politique ? Pour le dramaturge québécois, la réponse est non, car selon lui, quand il parle de guerre c'est une façon d'exorciser ses peurs, c'est personnel, il ne faut pas voir en cela un engagement ou du politique. Pourtant dans la manière violente traiter ses sujets, un engagement ressort, de plus il se questionne sans cesse sur le passage du « je » à « nous ». De plus, dans sa lettre intitulée *Lettre aux gens de mon âge*, il témoigne de l'importance et de la nécessité de la transmission, de ce fait il ouvre sa pensée sur la notion de collectif et non d'individuel comme il semble souvent vouloir le dire. Wajdi Mouawad aime aussi se « cacher » derrière le fait qu'il est avant tout un poète et que de ce fait son écriture n'est en rien politique. Il compare aussi ses textes à la tragédie Grecs, il insiste sur son rapport aux mythes, aux légendes et aux contes qui selon lui l'éloigne de la sphère du théâtre politique. Fréquemment, il préfère ne pas s'exprimer sur le sujet du politique lors d'interviews, car faire de l'art politique est impossible pour lui, comme il le dit, c'est une idée qui va au-delà de son tempérament. Il considère souvent l'artiste comme étant un « filtre » entre le public et la société (notion d'éponge), Mouawad le compare souvent à un insecte (scarabée bousier) qui se nourrit comme il le dit « de la merde » des autres (de la société), il considère aussi celui-ci comme étant de la mauvaise herbe. L'usage

d'images de ce type, au lieu de l'éloigner du théâtre politique le rapproche considérablement de cette forme particulière d'art. Enfin, pour conclure cette partie, nous avons fait une rapide comparaison de son travail avec le « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud qui est lui aussi difficile à classer et qui semble éloigné des principes du théâtre politique. En comparant les deux artistes, nous pouvons aussi constater qu'il existe de nombreux points communs, comme par exemple sur la violence du message, mais aussi au sujet du rapport avec le public. La fin de cette troisième partie nous montre surtout que chaque forme de théâtre à un moment ou à un autre se fait écho, en résumé, chaque courant artistique est inspiré d'un autre.

Même si l'artiste québécois rejette le fait de faire du théâtre politique, la majeure partie de ses actions dans le monde culturel nous prouvent constamment le contraire. Et il est difficile de croire, comme il le dit qu'il n'a pas conscience de ses actes et de leurs répercussions. Dans le domaine du théâtre, Wajdi Mouawad est devenu au fil des années un personnage qui en impose par ses « coups de gueule », ses lettres assassines, ses articles de presse et aussi par le contenu violent de ses pièces de théâtre. Cet artiste devenu incontournable à travers le monde nous prouve très fréquemment qu'il est un réel défenseur de la liberté de l'art, il use souvent de sa notoriété pour défendre les valeurs d'un théâtre ouvert sur le reste du monde.

Même si Wajdi Mouawad use constamment d'images détournées pour s'exprimer, son point de vue politique transparaît indéniablement à travers son travail. Par ses pièces, il lutte à sa manière contre la guerre, contre la violence d'une manière générale.

Le fait de ne pas vouloir être « étiqueté » théâtre politique est quelque chose de compréhensible, car il veut constamment étonner et pour pouvoir y parvenir, il se doit d'être l'éternel « inclassable », « l'insaisissable ». Il n'est pas le seul artiste qui actuellement rejette cette « étiquette » théâtre politique. Comme nous avons pu le voir dans l'introduction, l'appartenance à ce courant attire souvent la méfiance, car depuis de nombreuses années il est très mal connoté. Faire œuvre militante ou politique est

souvent perçu actuellement comme une simple manipulation.

Wajdi Mouawad se doit d'être là où on ne l'attend pas et c'est bien ce qui fait en partie la force de cet artiste aux multiples facettes. Il semble ne pas vouloir se ranger dans la catégorie du théâtre politique, afin de ne pas figer son travail dans une tendance précise, de plus il donne à ce courant artistique une définition péjorative qui le pousse vers la dimension de manipulation. Il ne souhaite pas que le public attende quelque chose de précis venant de lui, chacune de ses œuvres et actions nous montrent que cet artiste fait constamment évoluer sa pratique artistique en réaction souvent aux faits de sociétés. Il expérimente et il innove constamment, ses créations ne se ressemblent pas, elles ont certes des points communs, mais chacune d'elles possède sa propre identité.

Ses actions dans le domaine de la culture restent indéniablement ancrées dans le politique, dans la prise de parole, ainsi que dans la provocation parfois peut être involontaire comme c'est par exemple le cas lorsqu'il fait participer Bertrand Cantat dans sa création intitulée des *Des femmes*.

Wajdi Mouawad est un artiste qui défend la liberté de l'art et des artistes, il dénonce aussi les actions désastreuses de certaines politiques dans le domaine de la culture. Il prend souvent la parole à des moments où d'autres artistes se taisent afin d'éviter de se créer des problèmes. De plus, il est l'un des rares auteurs à revendiquer que le théâtre se doit constamment d'être dans le débat et dans la prise de parole, ce qui est l'une des bases les plus importantes de tout théâtre politique « *Nous sommes en guerre !* ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Plan de la bibliographie :

- Ouvrages généraux sociologiques et philosophiques :
- Ouvrages généraux sur le(s) théâtre(s) :
- Ouvrages de et sur Wajdi MOUAWAD :
- Livres sur Piscator/Brecht/Adamov :
 - Piscator
 - Brecht
 - Adamov
- Pièces de théâtre :
- Articles de revues par Wajdi Mouawad :
- MÉMOIRES, THÈSES :
- RESSOURCES ÉLECTRONIQUES :
 - Articles
 - Interviews
 - Autre
- Articles divers :
- Vidéographie :
- Vidéos en ligne :
- Dossiers pédagogiques :
- Brochures et programmes divers :
- Émissions radiophoniques :

Ouvrages généraux sociologiques et philosophiques:

- A -

- ALTER Robert, *Les anges nécessaires. Kafka, Benjamin et Scholem entre tradition et modernité*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2001, 229 pages.

- ANCEL Pascale, *Une représentation sociale du temps Étude pour une sociologie de l'Art*, Éditions l'Harmattan, Collection Logiques sociales, Paris, 1996, 206 pages.

- ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Éditions Gallimard, Collection FOLIO/ESSAIS, Paris, 1972, 380 pages.

- B -

- BAECHLER Jean, *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, Éditions Gallimard, Collection idées, Paris, 1976, 416 pages.

- BANU Georges (directeur d'ouvrage), *LES RÉPÉTITIONS DE STANISLAVSKI A AUJOURD'HUI*, Éditions Actes Sud, Collections Le temps du théâtre, Arles, 2005, 440 pages.

- BARBERIS Isabelle, *Théâtrales contemporains Mythes et idéologie*, Éditions PUF, Collection Intervention Philosophique, Paris, 2010, 207 pages.

- BARTHES Roland, *Littérature et signification, Essais critiques*, Éditions Seuil, Collection Points, Paris, 1981, 258 pages.

- BASTIDE Roger, *Art et société*, Édition Payot, Collection Bibliothèque scientifique, Paris, 1977, 211 pages.

- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions Seuil, Collection Points Essais, Paris, 2001, 432 pages.

- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit, Collection Reprise, 2002, 277 pages.

- BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Éditions Liber, Collection Raisons d'agir, Paris, 1996, 95 pages.

- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Collection Libre examen politique, Paris, 1992, 480 pages.

- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, 1996, 318 pages.

- C -

- CAMUS Albert, *Littérature et politique*, Éditions Champion, Collection Champion Classiques Essais, Paris, 2013, 400 pages.

- COCHOY Franck, *De la curiosité: L'art de la séduction marchande*, Éditions Armand Colin, Collection Individu et Société, Paris, 2011, 288 pages.

- COHEN Jacques, *L'art et le politique interloqués*, Éditions L'Harmattan, Collection : Esthétiques, Paris, 2006, 501 pages.

- CORMETTI Jean-Pierre, *Art, représentation, expression*, Éditions PUF, Collection Philosophies, Paris, 2002, 128 pages.

- CUSSET François, *La décennie : Le grand cauchemar des années 1980*, Éditions La découverte, Collection Cahiers libres, Paris, 2006, 370 pages.

- D -

- DELDIME Roger, *Le quatrième mur (Regard sociologiques sur la relation théâtrale)*, Éditions Promotion Théâtrale, Collection Théâtre Événement, Paris, 1990, 146 pages.

- DJIAN Jean-Michel, *Politique culturelle: ma fin d'un mythe*, Éditions Folio, Collection Folio actuel-le monde actuel, Paris, 2005, 208 pages.

- DORT Bernard , *Théâtre public Essais de critique*, Éditions Seuil, Paris, 1967, 383 pages.

- DUCRET André, *L'Art Dans l'Espace Public*, Éditions Seismo, Collection Une analyse sociologique, Paris, 1994, 192 pages.

- DUCRET André, *A quoi servent les artistes ?*, Éditions Seismo , Collection : Terrains des Sciences sociales, Paris, 2011, 188 pages.

- DUCRET André, *L'art pour objet. Travaux de sociologie*, Éditions La Lettre volée , Collection Essais, Paris, 2006, 187 pages.

- DUVIGNAUD Jean, *Büchner*, Éditions de l'Arche, Collection Les grands dramaturges, Paris, 1954, 158 pages.

- DUVIGNAUD Jean, *L'acteur*, Éditions L'Archipel, Collection Ecr.Com.Ess.Doc, Paris, 1993, 286 pages.

- DUVIGNAUD Jean, *L'Almanach de l'Hypocrite (Le théâtre en miettes)*, Éditions Universitaires, Collection Culture&Communication, Paris, 1990, 81 pages.

- DUVIGNAUD Jean, *Le jeu du jeu*, Éditions Balland, Collection Le commerce des idées, Paris, 1980, 158 pages.

- DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André, *Le Théâtre*, Éditions Larousse, Collection Encyclopoche, Paris, 1976, 127 pages.

- DUVIGNAUD Jean, *Spectacle et société, Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Éditions Denoël/Gonthier, Collection Médiations, Paris, 1970, 164 pages.

- DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives*, Éditions Quadriga, Collection Presses Universitaire de France, Paris, 1999, 592 pages.

- DUVIGNAUD Jean et LAGOUTTE Jean, *Le théâtre contemporain / culture et contre-culture*, Éditions Larousse université, Collection « thèmes et textes », Paris, 1999, 223 pages.

- **E** -

- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres (De la production à l'interprétation)*, Éditions Armand Colin, Collection U.Sociologie, Paris, 2007, 227 pages.

- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Éditions La découverte, Collection

Repères, Paris, 2003 , 128 pages.

- F -

- FARRUGIA Francis, *La construction de l'homme social : Essai sur la démocratie disciplinaire*, Éditions Syllepse, Collection Explorations et découvertes en terres humaines, Paris, 156 pages.

- FARRUGIA Francis, *Sociologies : Histoires et théories*, Éditions CNRS, Collection Biblis, Paris, 2012, 335 pages.

- FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, Collection Blanche, Paris, 1971, 81 pages.

- FRANCASTEL Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Éditions Gallimard, Collections Tel, Paris, 1986, 266 pages.

- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, Éditions Denoël, Collection Documents actualité, Paris, 1994, 354 pages.

- G -

- GOLDZINK Jean, *La Politique dans les « Lettres persanes » : théâtre de l'idéologie, scène de la fiction*, Éditions Fontenay, École normale supérieure, Fontenay-Saint-Cloud , 1988, 86 pages.

- GOLEMAN Daniel, *L'intelligence émotionnelle*, Éditions J'ai lu, Collection J'ai lu. Bien-être. Psychologie, Paris, 2003, 504 pages.

- H -

- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Éditions Albin Michel, Collection Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Paris, 1994, 304 pages.

- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Éditions Albin Michel, Collection Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Paris, 1994, 367 pages.

- HEINICH Nathalie et SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction Entre sociologie et philosophie*, Éditions Jacqueline Chambon, Collection Rayon Art, Paris, 2004, 2017 pages.

- HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Éditions de Minuit, Collection Paradoxe, Paris, 1998, 90 pages.

- HEINICH Nathalie, *Être artiste*, Éditions La découverte, Collection Repères, Paris, 2004, 122 pages.

- HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Éditions Klincksieck, Collection 50 QUESTIONS, Paris, 2005, 143 pages.

- HOLZ Keith, *Allemands en exil, Paris 1933-1941*, Éditions Autrement, 2003, 252 pages.

- J, L -

- JUERS Évelyne, *Chemins d'exil : Berlin-Los Angeles*, Éditions Paris, Collection Autrement, Condé-sur-Noireau, 2011, 360 pages.

- LACHAUD Jean-Marc, *Art et Politique*, Éditions l'Harmattan, Collection Ouverture Philosophique, Paris, 2006, 258 pages.

- LACHAUD Jean-Marc, *Marxisme et philosophie de l'art*, Éditions Anthropos, 1985, 225 pages.

- LALO Charles, *L'art et la vie sociale*, Éditions Doin, Paris, 1921, 365 pages.

- LE BRIS Michel et ROUAUD Jean, *Pour une littérature-monde*, Éditions Gallimard, Collection hors série littérature, Paris, 2007, 344 pages.

- LEVEY Sylvain, *Comme des mouches*, Éditions théâtrales Eds, Collection Répertoire contemporain, Paris, 2011, 73 pages.

- *Le nouveau littré 2006*, le dictionnaire de référence de la langue française : 66 000 mots, 3 suppléments inédits, Garnier, 2006, Paris, 1956 pages.

- M -

- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande*, Éditions Les Éditions sociales, Collection Les essentielles, Paris, 2012, 621 pages.

- MERTENS Pierre, *L'Agent double: sur Duras, Gracq, Kundera etc*, Éditions complexes, Collection Presse Universitaire de France (PUF), Paris, 1989, 309 pages.

- MESSU Michel, *Des racines et des ailes (essai sur la construction du mythe identitaire)*, Éditions Hermann, Collection sociétés et pensées, Paris, 2006, 167 pages.

- MORE Thomas, *L'Utopie*, Éditions Librio, Collection 317, Paris, 1999, 124 pages.

- MANNHEIM Karl, *Idéologie et utopie*, Éditions Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2006, 272 pages.

- MARTIN Nicolas et ROUSSEAU Eloi, *Art et Politique*, Éditions Palette, Collection PALETTE – BEAU, Paris, 2013, 88 pages.

- MOUTOTE Daniel, *André Gide : l'engagement, 1926-1939*, Éditions Sedes, Paris, 1991, 301 pages.

- N -

- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra: Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, Éditions Folio, Collection Folio essais , Paris, 1985, 504 pages.

- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Éditions Gallimard, Collection Folio essais, Paris, 1989, 374 pages.

- P -

- PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme comme révolte*, Éditions PAYOT, Collection Bibliothèque Historique, Paris, 1983, 457 pages.

- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Armand Colin, Paris, 2003, 447 pages.

- PÉQUIGNOT Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Éditions L'Harmattan, Collection Sociologie des Arts, Paris, 2007, 312 pages.

- PÉQUIGNOT Bruno et TRIPIER Pierre, *Les fondements de la sociologie*, Éditions Nathan, Collection Sociologie fac, Paris, 2000, 216 pages.

- PÉQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques sociales, Paris, 1993, 269 pages.

- PÉQUIGNOT Bruno, *Sociologie des arts*, Éditions Armand Colin, Collection 128, Paris, 2009, 128 pages.

- POIJOL Geneviève et ROMER Madeleine, *Dictionnaire biographique des militants XIXe-XXe siècle : de l'éducation populaire à l'action culturelle*, Éditions l'Harmattan, Paris, 1996, 412 pages.

- PY Olivier, *Cultivez votre tempête: De l'art, de l'éducation, du politique, de l'universalisme...*, Éditions Actes Sud Papier, Collection Apprendre, Arles, 2012, 88 pages.

- R -

- RANCIERE Jacques, *La chair des mots, politique de l'écriture*, Éditions Galilée, Paris, 1998, 205 pages.

- RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, Collection La philosophie en effet, Paris, 2007, 235 pages.

- REVUE FRANCAISE DE PSYCHANALYSE, *Devoir de mémoire: entre passion et oubli*, 1, 2000 TOME LXIV, Janvier-Mars, Éditions Presses universitaires de France, Paris, 327 pages.

- RUSS Jacqueline, *Dictionnaire de philosophie*, Éditions BORDAS, Paris, 1991, 384 pages.

- T -

- TENZER Nicolas, *La société dépolitisée, essai sur les fondements de la politique*, Éditions PUF, Collection Politique d'aujourd'hui, Paris, 1990, 336 pages.

- THIBAUD Robert-Jacques, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique grecque*, Édition Dervy, Collection Dictionnaire, Paris, 1996, 617 pages.

- TOROK Jean-Paul, *Pour en finir avec le maccarthysme*, Éditions L'Harmattan, Collection Champs visuels, Paris, 2000, 584 pages.

- V -

- VERSTRAETEN Pierre, *Violence et éthique, esquisse d'une critique du monde dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*, Éditions Gallimard, Collection Essais, Paris, 2001, 450 pages.

- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Éditions Seuil, Collection Points Histoire, Paris, 1996, 438 pages.

Ouvrages généraux sur le(s)théâtre(s) :

- A -

- AGOSTINI René, *Théâtre poétique et ou politique*, Éditions de l'Harmattan, Collection Espaces Littéraires, Paris, 2011, 139 pages.

- ARISTOTE, *Poétique*, Éditions Le Livre de Poche, Collection Classiques, Paris, 1990, 216 pages.

- ARISTOTE, *Rhétorique*, Éditions Le Livre de Poche, Collection Classiques de la philosophie, Paris, 1991, 407 pages.

- ARTAUD Antonin, *Cahier d'Ivry: Février 1947-Mars 1948*, Éditions Gallimard, Paris, 2011, 406 pages.

- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Collection Quarto, Paris, 1985, 160 pages.

- ARISTOTE, *Les politiques*, Éditions Flammarion, Collection Garnier Flammarion / Philosophie, Paris, 1999, 575 pages.

- AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Écrire pour le théâtre. Les Enjeux de l'écriture dramatique*, Éditions CNRS, Collection Arts Spectacle Histoire Société, Paris, 1995, 199 pages.

- AZAMA Michel, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française : 1950-2000. Tome 1 : Continuité et renouvellements*, Éditions Théâtrales, Collection Sur le théâtre, 2004, Paris, 385 pages.

- AZAMA Michel, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française : 1950-2000. Tome 2 : Récits de vie : le moi et l'intime*, Éditions théâtrales, Collection Sur le théâtre, Paris, 2004, 311 pages.

- AZAMA Michel , *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française : 1950-2000. Tome 3 : Le Bruit du monde*, Éditions théâtrales, Collection Sur le théâtre, Paris, 2005, 351 pages.

- B -

- BAECQUE Antoine, *Avignon: le royaume du théâtre*, Éditions Gallimard, Collection Découvertes Gallimard : Arts, Paris, 2006, 127 pages.

- BACOT Guillaume, *Théâtre et Politique de la fin du Moyen Age à nos jours*, Éditions A et J Picard, Collection Revue Française d'histoire des idées politiques, Paris, 2000, 447 pages.

- BAILLET Florence, *Heiner Müller*, Éditions Belin, Collection Voix Allemandes, Paris, 2003, 208 pages.

- BAILLET Florence, *Utopie en jeu, critique de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Éditions CNRS, Collection de l'Allemagne, Paris, 2004, 164 pages.

- BECK Julian, *La Vie du théâtre (pratique du théâtre)*, Éditions Gallimard, Paris, 1978, 318 pages.

- BEHAGUE Emmanuel, *Le théâtre dans le réel, Formes d'un théâtre politique allemand*, Éditions Presses Universitaires de Strasbourg, Collection Faustus, Strasbourg, 2006, 245 pages.

- BINER Pierre, *Le living théâtre. Histoire sans légende*, Éditions La cité, Paris, 1968, 279 pages.

- BLOCH Jean-Richard, *Un théâtre engagé, Comprend: Le théâtre du peuple : critique d'une utopie, Destin du théâtre*, Éditions Complexe Eds, Collection Cah.fondation Histoire De L'histoire, Paris, 2008, 273 pages.

- BLUM Antoinette, *Jean-Richard Bloch, Un théâtre engagé*, Éditions Complexe, Collections « Le théâtre en question », Gap, 2008, 207 pages.

- BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Éditions La Découverte, Collection Poche, Saint-Amand-Montrond, 2004, 307 pages.

- BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Éditions La Découverte, Collection Poche, Saint-Amand-Montrond, 2007, 207 pages.

- BOUTET DE MONVEL Jacques-Marie, *Théâtre, discours politiques et réflexions diverses*, Éditions Honoré Champion, Collection Age des Lumières, Paris, 2001, 384 pages.

- BRUNO Pierre, *Antonin Artaud Réalité et Poésie*, Éditions L'Harmattan, Collection L'œuvre et la psyché, Paris, 2000, 218 pages.

- BROOKS Peter, *Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Éditions Actes Sud, Collection Théâtre, Paris, 1989, 100 pages.

- BROOKS Peter, *L'espace vide : Écrits sur le théâtre*, Éditions Points, Collection Points Essais, Paris, 2014, 281 pages.

- BROOKS Peter, *Oublier le temps ; une autobiographie*, Éditions Points, Collections Points Essais, Paris, 2012, 265 pages.

- C -

- CHATELAIN Mado et BOAL Julian, *Dans les coulisses du social: théâtre de l'opprimé et travail social*, Éditions Erès, Collection Trames, Paris, 2010, 218 pages.

- CORMANN Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire : Considérations poétiques*, Éditions des solitaires intempestifs, Collections Essais, Besançon, 2012, 123 pages.

- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Éditions Bordas, Paris, 1991, 940 pages.

- CORVIN Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Éditions PUF, Collection Que sais-je ?, Paris, 1987, 127 pages.

- COUPRIE Alain, *Le théâtre, Texte Dramaturgie, Histoire*, Éditions Armand Colin, Collection lettres 128, Paris, 2005, 127 pages.

- D -

- DAPPORTO Elena et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les ARTS de la RUE, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Éditions DEPS, Collection Questions de culture, Paris, 2000, 416 pages.

- DE BAECQUE Antoine, *Avignon Le royaume du théâtre*, Éditions Gallimard, Collections Découvertes Gallimard Arts, Paris, 2006, 127 pages.

- DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, Édition Nizet, Paris, 1992, 436 pages.

- DELAUNEY Léonor, *La scène bleue: les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Éditions Presses universitaires de Rennes, Collection Le spectaculaire, Rennes, 2011, 284 pages.

- DELDIME Roger, *Le quatrième mur; Regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Éditions Promotion Théâtre, Collection « Théâtre Événements », Carnières, 1990, 146 pages.

- DOUXAMI Christine, *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, Édition Presses Universitaires Franche-Comté, Collection « Les cahiers de la MHSE Ledoux », Besançon, 2011, 356 pages.

- F -

- FABIANI Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre-le public d'Avignon en action*, Éditions PUG, Collection Art culture publics, 2008, 192 pages.

- FACUSE Marisol, *LE MONDE LA COMPAGNIE JOLIE MÔME Pour une sociologie du théâtre militant*, Éditions l'Harmattan, Collection Études Culturelles, Paris, 2013, 314 pages.

- FIX Florence, *La violence au théâtre*, Éditions Presses Universitaires de France – PUF, Collection Littérature comparée, Paris, 2010, 176 pages.

- FIX Florence, *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions Universitaires de Dijon, Collections Écritures, Dijon, 2009, 240 pages.

- FIX Florence, *L'Histoire au théâtre (1870-1914)*, Éditions presses universitaires de Rennes, Collection Interférences, Rennes, 2010, 242 pages.

- FO Dario, *Le gai savoir de l'acteur*, Éditions de l'Arche, Paris, 1997, 317 pages.

- FERAL Josette, *Trajectoires du « Soleil » : autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales, Paris, 1998, 279 pages.

- FERAL Josette, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Éditions Xyz, Paris, 2005, 195 pages.

- FLEURY Laurent, *Le TNP de Vilar : Une expérience de démocratisation de la culture*, Éditions PU Rennes, Collections Res Publica, Rennes, 2007, 278 pages.

- FRASER Antonia, *Vous partez déjà?: ma vie avec Harold Pinter*, Éditions Baker Street, Collection BIO.DOC, Paris, 2010, 406 pages.

- **G -**

- GAUTHIER Brigitte, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Peter Shaffer, le living theatre, Bob Wilson*, Éditions de l'Harmattan, Collection Critiques Littéraires, Paris, 2003, 254 pages.

- GARBAGNATI Lucile et MORELLI Pierre, *Thé@tre et nouvelles technologies*, Éditions universitaires de Dijon, Collection Écritures, Dijon, 2006, 212 pages.

- GUIBERT Noëlle, *Regards sur le théâtre- Art, histoire, technique*, Éditions le Sorbier, Paris, 1994, 61 pages.

- GUENOUN Denis, *L'exhibition des mots: Une idée (politique) du théâtre*, Éditions de l'Aube, Collection monde en cours, Paris, 1992, 62 pages.

- GUENOUN Denis, *Livraison et délivrance (Théâtre, politique, philosophie)*, Éditions BELIN, Collection L'extrême contemporain, Paris, 2009, 394 pages.

- GODIN Jean-Cléo et MAILHOT Laurent, *Le théâtre québécois, Introduction à dix dramaturges contemporains*, Éditions Hurtubise-HMH, Collection LaSalle (Québec), 1970, 254 pages.

- H, L -

- HAMIDI-KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Éditions l'Entretemps, Collection champ théâtrale, Paris, 2013, 263 pages.

- LECLERC Guy, *Le TNP de Jean Vilar*, Éditions Union générale éditions, Paris, 1971, 246 pages.

- M -

- MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Éditions Complexe, Collection Le théâtre en question, Paris, 2006, 285 pages.

- MOSSETTO Anna Paola, *Théâtre et histoire, dramaturgies francophonies extraeuropéennes*, Éditions L'Harmattan, Collection l'Harmattan Italia ERTEF, Paris, 2003, 147 pages.

- N -

- NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Éditions le découverte, Collection Cahiers Libres, Paris, 2013, 275 pages.

- NEVEUX Olivier, *Théâtre en lutte: le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Éditions le découverte, Paris, 2007, 321 pages.

- NEVEUX Olivier (sous la direction de BIET Christian), *Une histoire du spectacle militant: théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Éditions l'Entretemps, Collection théâtre et cinéma, Paris, 2007, 463 pages.

- NOIRIEL Gérard, *Histoire Théâtre Politique*, Éditions Agone, Collection Contre-Feux Agone, Marseille, 2009, 190 pages.

- O, P -

- OGILVIE Bertrand, *Théâtre-Public, N° 195 : Théâtre (et) politique ?*, Éditions Théâtrales, Collection Revue Théâtre-Public, Paris, 2010, 63 pages.

- PICON-VALLIN Béatrice, *Ariane Mnouchkine*, Éditions Actes Sud-Papiers, Collection mettre en scène, Paris, 2009, 131 pages.

- PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Éditions Le Robert, Collection Les usuels du Robert, Paris, 2003, 622 pages.

- PLANA Murielle, *Théâtre et féminin: identité, sexualité, politique*, Éditions Universitaires de Dijon, Collection Écritures, Dijon, 2012, 363 pages.

- POIRSON Martial, *Le théâtre sous la Révolution, Politique du répertoire*, Éditions Desjonqueres, Collection Esprit des lettres, Paris, 2008, 325 pages.

- PROUST Serge, *Le comédien désespéré, Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Éditions Economica, Collection

Anthropos Sociologiques, Paris, 2006, 215 pages.

- Q, R -

- QUILLET Françoise, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Éditions L'Harmattan, Collection univers théâtrale, Paris, 2000, 328 pages.

- REGY Claude, *Espace perdus*, Éditions Les solitaires Intempestifs, Besançon, 1998, 135 pages.

- RÉMER Brigitte, *Fragments d'un discours théâtral. Entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice à l'œuvre collective*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003, 360 pages.

- RISTIC Sonia, *Sniper Avenue ; Quatorze minutes de danse ; Le temps qu'il fera demain*, Éditions L' Espace d'un instant, Collection MEO, Paris, 2007, 176 pages.

- ROPERS Anne, *Folie et politique : le théâtre de Falk Richter*, Éditions de l'harmattan, Collection Univers Théâtral, Paris, 2012, 158 pages.

- S -

- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Éditions Seuil, Collection « Poétiques », Paris, 2012, 416 pages.

- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Éditions Médiannes, Paris, 1995, 360 pages.

- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Éditions Actes Sud, Collection Le temps du théâtre, Arles, 1989, 166 pages.

- SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Éditions Gallimard, Collection Idées, Paris, 1966, 190 pages.

- STREHLER Giorgio, *Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail*, Éditions Fayard, Paris, 1980, 368 pages.

- T, U, V -

- THÉVENIN Paul, *Ce désespéré qui vous parle*, Éditions Seuil, Collection Fiction & Cie, 1993, Paris, 283 pages.

- UBERSFELD Anne, *Les Termes clés pour l'analyse du théâtre*, Éditions Seuil, Collection MEMO, Paris, 1996, 87 pages.

- VAN HAESEBROECK Élise, *Identités et Territoire du Théâtre Politique Contemporain Claude Regy le Groupe Merci et le Théâtre*, Éditions de l'Harmattan, Collection Univers Théâtral, Paris, 2011, 123 pages.

- VENDEVILLE Stéphanette, *Le Living Theatre : De la toile à la scène 1945-1985*, Éditions L'Harmattan, Collection Univers Théâtral, Paris, 2008, 300 pages.

- VIALA Alain, *Le théâtre en France*, Éditions PUF, Collection Quadrige, Paris, 2009, 496 pages.

- VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre*, Éditions de l'Aire, Paris, 1982, 330 pages.

- VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre 2*, Éditions l'Arche, Paris, 1998, 246 pages.
- VINAVER Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Éditions Actes Sud, Collection Babel, Arles, 2000, 922 pages.
- VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre, I. L'école*, Éditions P.O.L., Collection Écrits sur le théâtre, Paris, 1994, 292 pages.
- VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre, II. La Scène 1954-1975*, Éditions P.O.L., Collection Écrits sur le théâtre, Paris, 1995, 484 pages.
- VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre, III. La Scène 1975-1983*, Éditions P.O.L., Collection Écrits sur le théâtre, Paris, 1996, 292 pages.
- VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène 1983-1990*, Éditions P.O.L., Collection Écrits sur le théâtre, Paris, 1997, 388 pages.
- VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre, V. Le Monde*, Éditions P.O.L., Collection Écrits sur le théâtre, Paris, 1998, 412 pages.
- VOSSIER Frédéric, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, Éditions Solitaires Intempestifs, Collection du Désavantage du Vent, Besançon, 2013, 149 pages.

Ouvrages de et sur Wajdi MOUAWAD :

- Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Éditions Joca seria, Collection Le Grand T, Nantes, 2009, 129 pages.

- C, D -

- CÔTE Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Éditions Leméac, Collection l'écritoire, Montréal (Québec), 2005, 146 pages.
- DAMAGGIO Jean-Paul, *Au carrefour Wajdi Mouawad*, Éditions la Brochure, Angeville, 136 pages.

- M -

- MOUAWAD Wajdi, *Anima*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2012, 203 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2006, 39 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, Éditions Acte Sud, Collection Leméac, Paris, 2010, 81 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2006, 108 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2003, 92 pages.
- MOUAWAD Wajdi, « *Je suis méchant!* » *Entretiens avec André Brassard*, Éditions Leméac, Collection Théâtre Entretiens, Montréal, 2004, 165 pages.

- MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2011, 104 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Le Poisson-soi*, Éditions Boréal, Collection Liberté Grande, Gatineau (Québec), 2011, 109 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)*, Éditions Actes Sud, Collection Leméac, Paris, 2009, 91 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Les mains d'Edwige au moment de sa naissance*, Éditions Actes Sud, Collection Leméac, Paris, 2011, 72 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2008, 117 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 1999, 135 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, Éditions ACTES SUD JUNIOR, Collection poche théâtre, Arles, 2007, 80 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2002, 72 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Seuls (Chemin, texte et peintures)*, Éditions Leméac, Collection Actes Sud, Montréal, Canada, 2008, 189 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Temps*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Paris, 2012, 85 pages.

- MOUAWAD Wajdi et DAVREU Robert, *Traduire Sophocle*, Éditions Actes Sud-Papiers, Paris, 2011, 56 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Un obus dans le cœur*, Éditions Actes Sud-Papiers, Collection Junior, Paris, 2007, 74 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Visage retrouvé*, Éditions Leméac, Collection BABEL, Montréal, Canada, 2010, 262 pages.
- MOUAWAD Wajdi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Éditions Leméac, Collection Actes Sud-Papiers, Montréal, Canada, 2004, 89 pages.

Livres sur Piscator/Brecht/Adamov :

- Ouvrage collectif, *BERTOLT BRECHT*, EUROPE revue littéraire mensuelle, Août-septembre 2000 n°856-857, Paris, 347 pages.

Piscator :

- P -

- PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme comme révolte. I Apocalypse et révolution*, Éditions Payot, Collection Bibliothèque Historique, Paris, 1978, 479 pages.
- PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts. I, Portrait d'une génération*, Éditions Payot, Collection Bibliothèque Historique, Paris, 1979, 358 pages

- PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts. 2, Peinture, théâtre, cinéma*, Éditions Payot, Collection Bibliothèque Historique, Paris, 1980, 332 pages.
- PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique Das politische theater*, Éditions de l'Arche, Paris, 1962, 283 pages.
- PISCATOR Maria et PALMIER Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, Éditions Payot, Paris, 1983, 212 pages.

Brecht :

- A, B -

- AMETTE Jacques-Pierre, *La maîtresse de Brecht*, Éditions Albin Michel, Collection Romans français, Paris, 2003, 306 pages.
- BANCAUD-MAËNEN Florence, *Bertolt Brecht La vie de Galilée*, Éditions Breal, Collection Connaissance d'une œuvre, Paris, 1999, 126 pages.
- BARTHES Roland, « *Brecht, Marx et l'histoire* » In *écrits sur le théâtre*, Éditions Point Seuil, Collection Essais, Paris, 2002, 384 pages.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Éditions Flammarion, Petite collection Maspero 39, Paris, 1969, 153 pages.
- BERG Günter, *Bertolt Brecht : l'homme et son œuvre*, Éditions l'Arche, Paris, 1999, 239 pages.
- *Brecht après la chute Confessions, mémoires, analyses*, Ouvrage publié sous la

direction de Wolfgang Storch avec la collaboration de Josef Mackert et Olivier Ortolani, Éditions de l'Arche, Paris, 1993, 183 pages.

- BRECHT Bertolt, *Antigone*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2000, 97 pages.

- BRECHT Bertolt, *Baal*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1997, 65 pages.

- BRECHT Bertolt, *Dans la jungle des villes*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1998, 96 pages.

- BRECHT Bertolt, *De la séduction des anges*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1997, 96 pages.

- BRECHT Bertolt, *Dialogues d'exilés fragments*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte Numéro 22, Paris, 2001, 144 pages.

- BRECHT Bertolt, *Don Juan (d'après Molière)*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2003, 88 pages.

- BRECHT Bertolt, *Écrits sur la politique et la société*, Éditions de l'Arche, Collection le sens de la marche, Paris, 1970, 302 pages.

- BRECHT Bertolt, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Éditions L'Arche, Collection Répertoire Théâtre National Populaire (TNP), Paris, 1967, 134 pages.

- BRECHT Bertolt, *Grand-peur et misère du IIIe Reich*, Éditions de l'Arche, collection Scène ouverte, Paris, 1974, 100 pages.

- BRECHT Bertolt, *Jean la chance et autres inédits*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2005, 116 pages.
- BRECHT Bertolt, *Journal d'Amérique*, Éditions de l'Arche, 2013, 352 pages.
- BRECHT Bertolt, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2004, 139 pages.
- BRECHT Bertolt, *L'achat du cuivre*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2008, 215 pages.
- BRECHT Bertolt, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1997, 110 pages.
- BRECHT Bertolt, *La mère* (d'après GORKI), Éditions L'Arche, Collection Répertoire Théâtre National Populaire (TNP), Paris, 1968, 164 pages.
- BRECHT Bertolt, *L'art du comédien*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1999, 83 pages.
- BRECHT Bertolt, *La vie de Galilée*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1990, 142 pages.
- BRECHT Bertolt, *La vieille dame indigne et autres histoires*, Éditions Le livre biblio, Collection POCHE, Paris, 1998, 185 pages.
- BRECHT Bertolt, *Le cercle de craie caucasien*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1978, 101 pages.

- BRECHT Bertolt, *Le débit de pain Rien à tirer de rien*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1997, 81 pages.
- BRECHT Bertolt, *Les affaires de monsieur Jules César*, Éditions de l'Arche, Paris, 1997, 250 pages.
- BRECHT Bertolt, *L'opéra de quat'sous*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1997, 94 pages.
- BRECHT Bertolt, *Maitre Puntila et son valet Matti*, Éditions l'Arche, Paris, 1956, 131 pages.
- BRECHT Bertolt, *Mère courage et ses enfants*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1975, 120 pages.
- BRECHT Bertolt, *Nouvelles*, Éditions Pocket, Collection Pocket Langues Pour Tous Bilin, numéro 3091, Paris, 2005, 120 pages.
- BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1978, 116 pages.
- BRECHT Bertolt, *Poèmes*, Éditions de l'Arche, Paris, 2001, 168 pages.
- BRECHT Bertolt, *Sainte-Jeanne des abattoirs*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2008, 82 pages.
- BRECHT Bertolt, *Schweyk dans la seconde Guerre mondiale*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2005, 95 pages.

- BRECHT Bertolt, *Têtes rondes et têtes pointues*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 2011, 85 pages.

- BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, Éditions l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1999, 253 pages.

- BRECHT Bertolt, *Un homme est un homme*, Éditions de l'Arche, Collection Scène ouverte, Paris, 1999, 95 pages.

- E, F -

- ESSLIN Martin, Bertolt Brecht (ou les pièges de l'engagement), Éditions 10 18, Paris, 1971, 439 pages.

- FUEGI John, *BRECHT&Cie (Sexe, politique et intervention du théâtre moderne)*, Éditions FAYARD, Paris, 1995, 876 pages.

- FREY Daniel, *BRECHT un poète politique*, Éditions l'Age d'Homme, Collection Germanica, Lausanne, 1987, 281 pages.

- G, H, V -

- GERRER Jean-Luc, *Leçon littéraire sur Dans la jungle des villes de Bertolt Brecht*, Éditions des Presses Universitaires de France (PUF), Collection Major, Paris, 1995, 122 pages.

- HECHT Werner, *Entretiens avec Brecht*, Éditions Messidor, Paris, 1988, 253 pages.

- VOLKER Klaus, *Bertolt Brecht: une biographie*, Éditions Stock, Paris, 1978, 432 pages.

Adamov :

- A -

- ADAMOV Arthur, *Je...Ils...*, Éditions Gallimard, Collection Imaginaire Numéro 306, Paris, 1994, 236 pages.

- ADAMOV Arthur, *Le printemps 71*, Éditions Gallimard, Collection Théâtre, Paris, 1988, 181 pages.

- ADAMOV Arthur, *Le sens de la marche*, Éditions Gallimard, Collection Adamov 2, Paris, 1988, 181 pages.

- ADAMOV Arthur, *L'homme et l'enfant*, Éditions Gallimard, Collection Folio Numéro 1261, Paris, 1981, 256 pages.

- ADAMOV Arthur, *Off limits*, Éditions Gallimard, Collection le Manteau d'Arlequin, Paris, 1969, 179 pages.

- ADAMOV Arthur, *Paolo Paoli*, Éditions Gallimard, Collection Broché, Paris, 1957, 84 pages.

- ADAMOV Arthur, *Ping-Pong*, Éditions Gallimard, Collection Folio Théâtre, Paris, 2012, 104 pages.

- ADAMOV Arthur, *Si l'été revenait*, Éditions Gallimard, Collection Manteau

d'Arlequin, Paris, 1970, 88 pages.

- ADAMOV Arthur, *Strindberg*, Éditions l'Arche, Paris, 1998, 128 pages.

- ADAMOV Arthur, *THÉÂTRE I : La parodie, L'invasion, La grande et la petite manœuvre, Le professeur Taranne, Tous contre tous*, Éditions Gallimard, Collection Blanche, Paris, 1988, 237 pages.

- ADAMOV Arthur, *THÉÂTRE II : Le sens de la marche, Les retrouvailles, Ping-pong*, Éditions Gallimard, Collection Blanche, Paris, 1955, 181 pages.

- ADAMOV Arthur, *THÉÂTRE III : Paolo Paoli, La politique des restes, Sainte Europe*, Éditions Gallimard, Collection Blanche, Paris, 1966, 296 pages.

- ASSAD CHAHINE Samia, *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Éditions A.G Nizet, Paris, 1981, 246 pages.

- M -

- MALLET Bernard, *L'impossible évasion d'Arthur Adamov : une aventure du sens : Étude de l'œuvre autobiographique d'Arthur Adamov*, Thèse Th. 3e cycle : Langue et littérature françaises, études de textes : Besançon : 1981, 453 pages.

- MELESE Pierre, *Arthur Adamov: textes d'Arthur Adamov : points de vue critiques, témoignages, chronologie, bibliographie, illustration*, Éditions Seghers, Paris, 1973 ? pages.

Pièces de théâtre :

- A -

- ANOUILH Jean, *Antigone*, Éditions La Table Ronde, Collection La petite vermillon, Paris, 2008, 128 pages.

- ANOUILH Jean, *Chers Zoiseaux*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1983, 193 pages.

- ANOUILH Jean, *Le bal des voleurs : comédie-ballet*, Éditions Belin, Collection Classico Collège, Paris, 2012, 192 pages.

- ANOUILH Jean, *Le voyageur sans bagage, Suivi de Le bal des voleurs*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1972, 219 pages.

- ANOUILH Jean, *Thomas More ou l'homme libre*, Éditions La Table Ronde, Paris, 2001, 160 pages.

- ARRABAL Fernando, *La nuit est aussi un soleil : Suivi de Roues d'infortune*, Éditions Actes Sud, Collection Théâtre, Paris, 1992, 182 pages.

- ARRABAL Fernando, *Lettre d'amour suivi de Claudel et Kafka : Comme un supplice chinois*, Éditions Actes Sud, Collection Papiers, Paris, 2004, 48 pages.

- ARTAUD Antonin, *Les Cenci*, Éditions Gallimard, Collection Folio Théâtre, Paris, 2011, 180 pages.

- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Éditions Gallimard, Collection Quarto, Paris, 2004, 1792

pages.

- ARTAUD Antonin, *Œuvres Complètes.1. Préambule, Adresse au pape, Adresse au dalaï-lama...* , Éditions Gallimard, Paris, 1989, 328 pages.

- ARTAUD Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société*, Éditions Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 2001, 93 pages.

- B -

- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Collection Théâtre, Paris, 1952, 124 pages.

- BECKETT Samuel, *Fin de Partie*, Éditions de Minuit, Collection Théâtre, Paris, 1957, 112 pages.

- C -

- CAMUS Albert, *Caligula*, Éditions Folio, Collection Folio plus classiques, Paris, 2012, 176 pages.

- CAMUS Albert, *Le Malentendu*, Éditions Gallimard, Collection Folio Théâtre, Paris, 1995, 176 pages.

- CAMUS Albert, *Les justes*, Éditions Gallimard, Collection Folio Théâtre Numéro 477, Paris, 2008, 152 pages.

- CIXOUS Hélène, *La ville parjure ou le réveil des Érinyes*, Éditions Théâtrales,

Collection Théâtre du Soleil, Paris, 2010, 226 pages.

- CIXOUS Hélène, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*, Éditions Théâtrales, Collection Théâtre du Soleil, Paris, 2001, 434 pages.

- CIXOUS Hélène, *Tambours sur la digue*, Éditions Théâtrales, Collection Théâtre du Soleil, Paris, 1999, 126 pages.

- COCTEAU Jean, *La machine infernale*, Éditions Lgf, Collection Le livre de poche Numéro 8540, Paris, 1967, 160 pages.

- COPI, *Eva Perón*, Éditions Christian Bourgois, Collection Théâtre, Paris, 1969, 86 pages.

- COPI, *Les quatre jumelles suivi de La tour de La Défense*, Éditions Christian Bourgois, Collection Théâtre, Paris, 1999, 114 pages.

- COPI, *L'Homosexuel ou La difficulté de s'exprimer*, Éditions Christian Bourgois, Collection Théâtre, Paris, 1971, 128 pages.

- E -

- ESCHYLE, *Agamemnon - Les Choéphores - Les Euménides*, Éditions Flammarion, Collection Garnier Flammarion / Théâtre étranger, Paris, 2001, 409 pages.

- ESCHYLE, *Les Perses*, Éditions Flammarion, Collection Garnier Flammarion / Théâtre étranger, Paris, 2000, 254 pages.

- F -

- FO Dario, *L'Apocalypse différée*, Éditions Fayard ,Collection Littérature étrangère, Paris, 2010, 224 pages.

- FO Dario, *Mort accidentelle d'un anarchiste ; Faut pas payer!*, Éditions L'Arche, Collection Dramaturgie, Paris, 1997, 280 pages.

- FO Dario, *Mystère bouffe* , Éditions L'Arche, Collection Dramaturgie, Paris, 1988, 223 pages.

- FO Dario, *Histoire du tigre et autres histoires*, Éditions L'Arche, Collection Dramaturgie, Paris, 1988, 173 pages.

- G -

- GARCIA Rodrigo, *After sun; suivi de L'avantage avec les animaux, c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection La mousson d'été Théâtre contemporain espagnol, Besançon, 2003, 116 pages.

- GARCIA Rodrigo, *Agamemnon : A mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection Bleue, Besançon, 2004, 76 pages.

- GARCIA Rodrigo, *Borges*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection La mousson d'été Théâtre contemporain espagnol, Besançon, 2002, 44 pages.

- GARCIA Rodrigo, *Cendres 2000-2009*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Collection Œuvres choisie, Besançon, 2011, 162 pages.

- GARCIA Rodrigo, *C'est comme ça et me faites pas chier*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, Besançon, 2009, 49 pages.
- GARCIA Rodrigo, *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection La mousson d'été Théâtre contemporain espagnol, Besançon, 2002, 70 pages.
- GARCIA Rodrigo, *Golgotha picnic*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection Bleue, Besançon, 2011, 84 pages.
- GARCIA Rodrigo, *GOYA*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection Bleue, Besançon, 2006, 62 pages.
- GARCIA Rodrigo, *Jardinage humain*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection Bleue, Besançon, 2003, 76 pages.
- GARCIA Rodrigo, *Prométhée*, Éditions Les solitaires intempestif, Collection La mousson d'été Théâtre contemporain espagnol, Besançon, 1998, 56 pages.
- GENET Jean, *Le balcon*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1979, 160 pages.
- GENET Jean, *Le Condamné à mort et autres poèmes, suivi de « Le Funambule »*, Éditions Gallimard, Collection Poésie/Gallimard, Paris, 1999, 130 pages.
- GENET Jean, *Les bonnes*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1978, 113 pages.
- GENET Jean, *Les nègres*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 2005, 224 pages.

- I -

- IBSEN Henrik, *Hedda Gabler*, Éditions Le Livre de Poche, Collection Classiques, Paris, 205, 187 pages.
- IBSEN Henrik, *Une maison de poupée*, Éditions Folio, Collection Folio théâtre, Paris, 2013, 304 pages.
- IBSEN Henrik, *Le canard sauvage*, Éditions Flammarion, Collection Garnier Flammarion / Théâtre étranger, Paris, 1999, 317 pages.
- IBSEN Henrik, *Les Revenants*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Arles, 1992, 64 pages.
- IBSEN Henrik, *Peer Gynt*, Éditions TNP, Paris, 1981, 184 pages.
- IONESCO Eugène, *Le roi se meurt*, Éditions Belin – Gallimard, Collection Classico Lycée, Paris, 2010, 160 pages.
- IONESCO Eugène, *Les chaises*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1973, 178 pages.
- IONESCO Eugène, *Le solitaire*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1976, 207 pages.
- IONESCO Eugène, *Macbett*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1975, 148 pages.
- IONESCO Eugène, *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Collection Folio plus Classique,

Paris, 2006, 125 pages.

- K -

- KATEB Yacine, *Le cercle des représailles*, Éditions Seuil, Collection Point, Paris, 1998, 171 pages.

- KATEB Yacine, *Le polygone étoilé*, Éditions Seuil, Collection Point, Paris, 2000, 182 pages.

- KATEB Yacine, *L'homme aux sandales de caoutchouc*, Éditions Seuil, Collection Point, Paris, 2001, 283 pages.

- L -

- LEVIN Hanoch, *Douce vengeance et autres sketches*, Éditions Théâtrales Eds, Collection Répertoire contemporain, Paris, 2009, 176 pages.

- LEVIN Hanoch, *Théâtre choisi. I, Comédies*, Éditions Théâtrales Eds, Collection Répertoire contemporain, Paris, 2001, 173 pages.

- LEVIN Hanoch, *Théâtre choisi. II, Pièces mythologiques*, Éditions Théâtrales Eds, Collection Répertoire contemporain, Paris, 2001, 237 pages.

- LEVIN Hanoch, *Théâtre choisi. III, Pièces politiques*, Éditions Théâtrales Eds, Collection Répertoire contemporain, Paris, 2004, 221 pages.

- LEVIN Hanoch, *Théâtre choisi, IV Comédies Grinçantes*, Éditions Théâtrales Eds,

Collection Répertoire contemporain, Paris, 2006, 183 pages.

- P -

- PINTER Harold, *Célébration, La chambre*, Éditions Gallimard, Collection du monde entier, Paris, 2003, 168 pages.

- PINTER Harold, *La guerre*, Éditions Gallimard, Collection du monde entier, Paris, 2003, 30 pages.

- PINTER Harold, *Le Scénario Proust : A la recherche du temps perdu*, Éditions Gallimard, Collection du monde entier, Paris, 2003, 206 pages.

- PINTER Harold, *No man's land / Le Monte-plats /Une Petite douleur /Paysage /Dix sketches*, Éditions Gallimard, Collection du monde entier, Paris, 1979, 216 pages.

- PINTER Harold, *Trahisons / Hot-house /Un Pour la route et autres pièces*, Éditions Gallimard, Collection du monde entier, Paris, 1987, 280 pages.

- PINTER Harold, *La collection - l'amant - le gardien*, Éditions Gallimard, Collection du monde entier, Paris, 1967, 192 pages.

- PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Éditions Lgf, Collection Ldp Théâtre de poche Numéro 13886, Paris, 1995, 154 pages.

- PREVERT Jacques, *Octobre: Sketchs et chœurs parlés pour le groupe Octobre (1932-1936)*, Éditions Gallimard, Collection Hors série Littérature, Paris, 2007, 544 pages.

- S -

- SARTRE Jean-Paul, *Huis clos, suivi de Les mouches*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 2000, 245 pages.

- SARTRE Jean-Paul, *Les mains sales*, Éditions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1972, 245 pages.

- SHAW Bernard, *Pièces plaisantes*, Éditions l'Arche, Collection Théâtre, Paris, 1997, 78 pages.

- SHAW Bernard, *Théâtre complet : volume 1 : Les maisons des veufs - Un bourreau des cœurs - La profession de madame Warren*, Éditions l'Arche, Collection Théâtre, Paris, 1974, 64 pages.

- SOPHOCLE, *Antigone*, Éditions Larousse, Collection Petits Classiques Larousse, Paris, 2012, 96 pages.

- SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Éditions Le livre de poche, Collection Classiques, Paris, 1994, 134 pages.

- SOPHOCLE, *Théâtre complet, Ajax, Antigone, Electre, Œdipe roi, Les Trachiniennes, Philoctète, Œdipe à Colone, Les limiers*, Éditions Garnier-Flammarion, Collection GF, Paris, 245 pages.

- T -

- TCHEKHOV Anton, *La cerisaie*, Éditions Le Livre de Poche, Collection Classiques, Paris, 1988, 158 pages.

- TCHEKHOV Anton, *La mouette*, Éditions Le Livre de Poche, Collection Classiques, Paris, 1985, 149 pages.
- TCHEKHOV Anton, *Les trois sœurs*, Éditions Actes Sud, Collection Babel, Arles, 2002, 152 pages.
- TCHEKHOV Anton, *Oncle Vania*, Éditions Actes Sud, Collection Babel, Arles, 2001, 136 pages.
- TCHEKHOV Anton, *Platonov : Le Fléau de l'absence de pères*, Éditions Actes Sud, Collection Babel, Arles, 2003, 300 pages.
- TOLLER Ernst, *Hop là Nous vivons: pièce en 5 actes et 1 prologue*, Éditions français réunis, Paris, 1966, 124 pages.
- TREMBLAY Michel, *Douze coups de théâtre*, Éditions Actes Sud, Collection Babel, Arles, 1999, 291 pages.
- V -
- VISNIEC Matéi, *Paparazzi suivi de La femme comme champ de bataille*, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sud-Papiers, Arles, 1999, 106 pages.

Articles de revue par Wajdi Mouawad :

- Une expérience identitaire (dernière partie), Wajdi Mouawad , Relations, n° 758, août 2012, p.10.

- Une expérience identitaire (cinquième partie), Wajdi Mouawad, Relations, n°757, juin 2012, p.10.
- Une expérience identitaire (quatrième partie), Wajdi Mouawad, Relations, n°756, mai 2012, p.10.
- Une expérience identitaire (troisième partie), Wajdi Mouawad, Relations, n°755, mars 2012, p.10.
- Une expérience identitaire (première partie), Wajdi Mouawad, Relations, n° 753, décembre 2011, p.10.
- Une expérience identitaire (deuxième partie), Wajdi Mouawad, Relations, n°754, février 2012, p.10.
- Politique de l'Adieu, Wajdi Mouawad, Relations, n° 752, novembre 2011, p.15.
- Généalogie des Minotaures, Wajdi Mouawad, Relations, n° 751, septembre 2011, p.21.
- Le mot empoisonné, Wajdi Mouawad , Relations, n° 738, février 2010, p.10.
- Les lignes blanches de la tempête, Wajdi Mouawad, Relations, n° 705, décembre 2005, p.10.
- La mort de mon père, Wajdi Mouawad , Relations, n° 670, août 2001, p.10.
- L'ennemi inexistant, Wajdi Mouawad , Relations, n° 669, juin 2001, p.10.

- Le sexe de l'homme, Wajdi Mouawad , Relations, n° 668, mai 2001, p. 36-37.
- Le lieu du crime, Wajdi Mouawad , Relations, n° 667, mars 2001, p.10.
- Le don de l'idiotie, Wajdi Mouawad, Relations, n° 666, février 2001, p.10.
- « Hands up! », Wajdi Mouawad, Relations, n° 665, décembre 2000, p.10.
- Le défi de l'Amérique, Wajdi Mouawad, Relations, n° 664, novembre 2000, p.10.
- La résistance de David, *Wajdi Mouawad, Relations*, n° 663, septembre 2000, p.10.
- MOUAWAD Wajdi, « Lettre ouverte aux gens de mon âge », dans *Le Devoir* (27 septembre 2001), p. A-7.
- MOUAWAD Wajdi, *LA COURBATURE*, *Courrier international*, N°822, 3-23 août 2006, p.11.
- MOUAWAD Wajdi, « Les estis d'intellectuels », in *Le Devoir*, mercredi 17 novembre 2010, p.9.

Articles :

- « De Wajdi... à Wahab », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 111, n° 2, pp. 97-103.
- L'HÉRAULT Pierre (2000), « Les mots engendrant les personnages », *Spirale*, n°. 175, p. 36.
- BELZIL Patricia (2008), « Jeune homme en colère », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 128,

2008, n°. 3, pp. 9-11.

- BLAIS Geneviève (2005), « Wajdi Mouawad : Regard vers un ailleurs troublant », Cahiers de théâtre JEU, vol. 117, n°. 4, pp. 154-160.

- GAGNON Lise (2005), « Imaginaire quantique ; Chantier autour de Forêts », Cahiers de théâtre JEU, vol. 117, n°. 4, pp. 118-119.

- GINGRAS Chantal (2007), « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », Québec français, vol. 146, pp. 42-46.

- GODIN, Diane (1994), « La guerre et nous : Tragédies récentes », Cahiers de théâtre JEU, vol. 94, n°. 1, pp. 92-99.

- Jacques Delcuvellerie, cité par Philippe Ivernel, in « Pour une esthétique de la résistance », in Rwanda 94. Le théâtre face au génocide, Alternatives Théâtrales n°67-68, Bruxelles, avril 2001, p. 12.

- BRECHT Bertolt, in Jean-Marc LACHAUD, « Bertolt Brecht et les arts plastiques », in EUROPE revue littéraire mensuelle, Août-septembre 2000 n°856-857, p.196.

- Article de DARGE Fabienne, *Les lignes de la francophonie bougent et suscitent un débat*, in LE MONDE, 08 octobre 2007, p.12.

Mémoires, Thèses :

- BEAUVAIS Julie, *La posture énigmatique de Wajdi Mouawad*. Mémoire en vue de l'obtention du grade de M.A. en langue et littérature françaises, Université McGill, 466.

- CHILEA-MATEI Cristina-Ioana, *Problématique de l'identité littéraire. Comment*

devenir écrivain français : Andreï Makine, Vassilis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf. Thèse pour le diplôme d'État de Docteur en Littérature Française, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2010, 358 pages.

- DERY-OBIN, Tanya, *Résistances et adhésions à la nation : une analyse discursive de la tétralogie Le Sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes) de Wajdi Mouawad*. Mémoire de maîtrise en vue de l'obtention au grade de maîtrise es Arts, Département d'Études françaises, Université Concordia à Montréal, 2011, 157 pages.

- DOUXAMI Christine, *Le Théâtre Noir Brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité brésilienne*, Thèse de doctorat avec félicitations à l'unanimité du jury (dir. Maurice Godelier), Paris, Édition de l'EHESS, 486 pages.

- GAREAU Marie-Christie, *La faille de Wajdi Mouawad*. Mémoire en vue de l'obtention de la maîtrise des études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, 111 pages.

- JACOMINO Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad*, Mémoire de Master de lettres et arts, spécialité Arts du spectacle et théâtre européen, Grenoble 3, 140 pages.

- JARDON-GOMEZ François, *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciel) de Wajdi Mouawad*. Mémoire en vue de l'obtention du grade de M.A. en Littératures de langue française, 2013, 118 pages.

- LEROUX Patrick, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*. Thèse de doctorat en Études théâtrales, esthétique, sciences de l'art, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2009, 398 pages.

- LESSARD Charline, *Figures de l'intellectuel au Québec : analyse des pratiques discursives orientées vers la construction de soi en tant qu'intellectuel*. Mémoire de

maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2012, 206 pages.

- PRICOT Manon, *Présence d'un « travail épique » au sein d'Incendies de Wajdi Mouawad*. Mémoire de Master 1 de littérature, Grenoble 3, 2013, 78 pages.

- RIVEST Mylène, *Littoral de Wajdi Mouawad : Un acte de métacommunication*. Mémoire présenté dans le cadre du programme de maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval, 2011, 110 pages.

- ROBIN Céline, *Et où en est la tragédie aujourd'hui ? Étude de Rwanda 94 du Groupov et d'Incendies de Wajdi Mouawad*. Mémoire de Master 1 en Arts du spectacle, Grenoble 3, 2010, 98 pages.

Ressources électroniques :

Articles sur Wajdi Mouawad :

- MOUAWAD Wajdi, article de NAVARRO Pascale: *La publicité envahit la littérature - Les liaisons dangereuses -*, in VOIR MONTREAL, septembre 2001, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspxzone=1§ion=10&article=17752>>. (page consultée le 10 mai 2008).

- MOUAWAD Wajdi , *Lettre aux gens de mon âge*, in Le devoir, le jeudi 27 septembre 2001, [en ligne]. Lettre disponible sur : < http://blogue.marioasselin.com/2002/10/lettre_ouverte/ >. (Page consultée le 25 septembre 2009).

- Luc Boulanger, *Wajdi Mouawad, Quand les hommes vivront d'amour*, in VOIR. Montréal, le 4 octobre 2001, [en ligne]. Article disponible sur: <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=17893>>. (Page consultée le 7 mai 2008).

- Laboratoires du Théâtre français, *Douze jours en compagnie de Wajdi Mouawad*, 2004, in Canada's National Arts centre [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.nac-cna.ca/fr/nacnews/viewnews.cfm?ID=640&cat=catFT>>.
(Page consultée le 09 février 2008).
- MOUAWAD Wajdi, *Le torse de Cassandra, Lettre à Mme la ministre de la Culture et des Communications*, in *Le devoir*, Le jeudi 03 février 2005, (en ligne]. Lettre disponible sur : < <http://www.ledevoir.com/2005/02/03/73960.html> >. (Page consultée le 11 mai 2010).
- Article de Ghania Adamo, *C'est le Liban qui se consume dans Incendies*, in Libanvision, le 14 mai 2005, [en ligne]. Article disponible sur : < http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm >. (Page consultée le 23 février 2008).
- Christian Saint Pierre, *Le leader malgré lui*, septembre 2005, page consultée le 9 février 2008, in site de l'école nationale de théâtre de Montréal [en ligne]. page disponible sur : < http://www.entnts.qc.ca/magazine/m02/m02p03_fr.htm >. (Page consultée le 12 mai 2010).
- MOUAWAD Wajdi, article de SAINT-PIERRE Christian, *Le leader malgré lui*, sur le École nationale de théâtre du Canada, 2005, [en ligne]. Article disponible sur : < http://www.ent-nts.qc.ca/magazine/m02/m02p03_fr.htm >. (Page consultée le 9 février 2008).
- BOUCHET Raphaële, MOUAWAD Wajdi, *Wajdi Mouawad : « Non je ne suis pas le meilleur auteur vivant! »*, in *LE COURRIER*, avril 2006. [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=41387>>.
(Page consultée le 7 janvier 2008).

- *Wajdi Mouawad à la barre du Théâtre français du Centre national des Arts du Canada*, septembre 2006, [en ligne]. Source de l'article : <<http://www.nac-cna.ca/fr/nacnews/viewnews.cfm?ID=1222>>. (Page consultée le 12 avril 2008).

- Sylvie St Jacques, *Incendies : Les mystères de Wajdi Mouawad*, in La presse.ca, le 22 octobre 2006, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.cyberpresse.ca/article/20061025/CPARTS04/610250806/1017/CPARTS> >. (Page consultée le 28 avril 2008).

- Fabienne Darge, *Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil*, in Libanvision, octobre 2006, [en ligne]. Article disponible sur : < http://www.libanvision.Com/mouawad_theatre.htm >. (Page consultée le 30 août 2010).

- Article : *Wajdi Mouawad présente «Manifeste!», événement multidisciplinaire au Centre national des Arts d'Ottawa*, PatWhite.com, 2008, [en ligne]. Article disponible sur: <http://wajdimouawad.nac-cna.ca/IMG/pdf/Communique_Manifeste_.pdf>. (Page consulté le 30 juin 2009).

- Labarre Isabelle, *Forêts ébranlent nos racines*, in Ouest France.fr, le 21 janvier 2008, [en ligne]. Article disponible sur: < http://www.ouest-france.fr/Wajdi-Mouawad-ses-B-I-Forets-B-I-ebranlent-nos-racines/re/actuDet/actu_3639-539408-----_actu.html >. (Page consultée le 25 mars 2011).

- LAROCHELLE Claudia: *Mouawad en guerre contre l'impuissance*, in CANOE.CA, le 30 mars 2008, [en ligne]. Article disponible sur: < <http://fr.canoe.ca/divertissement/arts-scene/nouvelles/2008/04/30/5429266-jdm.html>>. (Page consultée le 10 mai 2008).

- MOUAWAD Wajdi, Interview de PROULX Mélissa, *Rencontre avec Wajdi Mouawad*, in VOIR MONTREAL, en mai 2008, [en ligne]. Interview disponible sur : <http://www.voir.ca/blogs/popculture_gatineau/archive/2008/05/01/rencontre-avec-wajdi-mouawad.aspx>. (page consultée le 10 mai 2008).

- BRAZEAU Kristina: *Wajdi Mouawad dévoile la saison 2008-2009 du Théâtre français du CNA*, L'express Ottawa.ca, le 12 mai 2008, [en ligne]. Article disponible : <<http://www.expressottawa.ca/article-i211912-Wajdi-Mouawad-devoile-la-saison-20082009-du-Theatre-francais-du-CNA.html>>. (Page consultée le 18 mai 2008).

- LAROCHELLE Claudia, *Wajdi Mouawad : Avoir peur, un bon signe*, Le journal de Montréal, mai 2008, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://rplfrance.Org/index.phpcontent=talents/080503wmouawad.Php>>. (Page consultée le 10 janvier 2009).

- MOUAWAD Wajdi, *Lettre ouverte à Stephen Harper*, le 09 novembre 2008, [en ligne]. Lettre disponible sur : < <http://fannyardente.wordpress.com/2008/09/11/wajdi-mouawad/>>. (Page consultée le 17 septembre 2010).

- NORDEY Stanislas, in LE TANNEUR Hugues, *Wajdi Mouawad: le portrait*, in les Inrocks, le 10 juin 2009, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.lesinrocks.com/2009/06/10/actualite/wajdi-mouawad-le-portrait-1139338/>>. (page consultée le 10 juin 2009).

- Patrick Voyer, *Wajdi Mouawad nous tend la main*, in Info07.com, le 28 avril 2008, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.info07.com/article-207419-Wajdi-Mouawad-nous-tend-la-main.html>>. (Page consultée le 30 avril 2008).

- Nathaniel Herzberg, *Wajdi Mouawad se prépare à entrer sur scène*, in Le Monde.fr Culture, le 16 Juillet 2008, [en ligne]. Article disponible sur : < http://www.Lemonde.fr/culture/article/2008/07/16/wadji-mouawad-se-prepare-a-entrer-enscene_1073943_3246.html>. (Page consultée le 12 mars 2009).

- Michel Dolbec, *Wajdi Mouawad reçoit un doctorat honoris causa*, in La presse.ca, 29 novembre 2009, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.Lapresse.ca/arts/>

200911/29/01-926203-wajdi-mouawad-recoit-un-doctorat-honoris-causa.php>. (Page consultée le 11 décembre 2009).

- MOUAWAD Wajdi dans le programme de présentation de la comédie de Clermont-Ferrand du spectacle *La Sentinelle (discours de guerriers-parole guerrière)*, 2010. [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.lacomediuedeclermont.com/saison0910/dossiers/presse/DossierPresseDiscours.pdf>>. (Page consultée le 10 septembre 2011).

- MOUAWAD Wajdi, *Interview de Wajdi Mouawad, de retour à Chaillot!*, sur PREMIERE.fr, le 01 septembre 2010, [en ligne]. Interview disponible sur : <<http://spectacles.premiere.fr/News-Spectacles/Interview-de-Wajdi-Mouawad-de-retour-a-Chaillot-!-2399601>>. (Page consultée le 12 septembre 2010).

- Hugues Le Tanneur du spectacle, *Wajdi Mouawad: Temps*, in Site du théâtre National de Chaillot Danse/Théâtre, 2011, [en ligne]. Présentation disponible sur : < <http://theatre-chaillot.fr/theatre/wajdi-mouawad/temps> >. (Page consultée le 01 septembre 2011).

- DIANE Céline, *Mouawad/Cantat: controverse au Québec*, paperblog.fr, le 07 avril 2011, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.paperblog.fr/4352066/mouawad-cantat-controverse-au-quebec/>>. (Page consultée le 10 juin 2011).

- DUROCHER Sophie, *La nausée (lettre à Wajdi Mouawad)*, le 8 avril 2011, [en ligne]. Lettre disponible sur : <<http://www.24hmontreal.canoe.ca/24hmontreal/chroniques/sophiedurocher/archives/2011/04/20110408-083216.html>>. (Page consultée le 10 juin 2011).

- ADAM Serge : *Québec, Affaire Cantat, Denoncourt s'en mêle*, le 08 avril 2011, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.sergeadam.net/2011/04/quebec-affaire-cantat-denoncourt-s-mele.html> >. (Page consultée le 11 juin 2011).

- MONTY Michel, *Wajdi Mouawad et le principe d'infailibilité*, in VOIR.CA, le 11 avril 2011, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://voir.ca/jepenseque/section/courrier/page/4/>>. (Page consultée le 11 juin 2011).

- MOUAWAD Wajdi, Aimée, ma petite chérie, in Le devoir, le 11 avril 2011, [en ligne]. Lettre disponible sur : < <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/321334/aimee-ma-petite-cherie> >. (Page consultée le 11 avril 2011).

- LAGACE Patrick, *Le Québec selon Wajdi Mouawad*, LA PRESSE.CA, 05 juillet 2011, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/patrick-lagace/201107/05/01-4415033-le-quebec-selon-wajdi-mouawad.php> >. (Page consultée le 10 janvier 2012).

- Perrine Mouterde, *La pièce Des Femmes déçoit la critique*, in Canoe, le 27 juillet 2011, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://cartesvirtuelles.canoe.ca/divertissement/arts-scene/nouvelles/2011/07/22/pf-18456546.html>>. (Page consultée le 02 décembre 2011).

- Hugues Le Tanneur, *Wajdi Mouawad: Seuls*, in Site du théâtre National de Chaillot Danse/Théâtre, 2012, [en ligne]. Présentation disponible sur : <<http://theatre-chaillot.fr/theatre/wajdi-mouawad/seuls> >. (Page consultée le 10 septembre 2012).

- MOUAWAD Wajdi, article de LIGER Baptiste : *Témoins d'un crime, des animaux prennent la parole*, in l'express culture, le 27 août 2012, [en ligne]. Article disponible sur : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/anima_1153187.html#QzIkkREQ5JkQWxag.99>. (Page consultée en mars 2013).

- Couture Philippe, *Sophocle, notre contemporain*, in Le Devoir, 28 avril 2012, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/348669/sophocle-notre-contemporain> >. (Page consultée le 28 avril 2012).

- Éric Moreault, *Le miroir de nos contradictions*, in lapresse.ca, le 7 juin 2012, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://blogues.lapresse.ca/moreault/2012/06/07/le-miroir-de-nos-contradictions/>>. (Page consultée le 09 juin 2012).

- Nathalie Simon, *Wajdi Mouawad: au nom du père*, in Le figaro.fr, le 21 mars 2013, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/03/21/03003-20130321ARTFIG00529-wajdi-mouawad-au-nom-du-pere.php>>. (Page consultée le 21 mars 2013).

- Article de Marie Morisset, *Le théâtre prodigieusement éthique de Wajdi Mouawad*, in Mediapart, le 16 avril 2013, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://blogs.mediapart.fr/blog/marie-morisset/160413/le-theatre-prodigieusement-ethique-de-wajdi-mouawad>>. (Page consultée le 4 mai 2013).

- MOUAWAD Wajdi, *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète, mais qui fut poseur de bombes), à sa mère morte depuis peu*, in répertoire des auteurs dramatiques, 25 septembre 2013, [en ligne]. Source disponible sur : <<http://web.archive.org/web/20070628235328/http://www.cead.qc.ca/repw3/mouawadwajdi.htm>>. (Page consultée le 01 octobre 2013).

- MOUAWAD Wajdi, FABRE Patrick : *MOUAWAD Wajdi*, décembre 2013, les franophonies du Limousin, Théâtre traduction.net, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.theatre-traduction.net/text4547.html>>. (Page consultée le 03 janvier 2014).

Interviews de Wajdi Mouawad :

- Entretien de MOUAWAD Wajdi par Raphaële Bouchet, *Wajdi Mouawad : « Non je ne suis pas le meilleur auteur vivant! »*, in LE COURRIER L'essentiel, autrement, le 27 avril 2006, [en ligne]. Entretien disponible sur : <<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=41387>>. (Page consultée le 7 janvier 2008).

- Interview de WAJDI MOUAWAD par Laure Dubois, *Conversation sur le théâtre avec émotion*, in EVENE.fr, le 19 octobre 2006, [en ligne]. Interview disponible sur : < <http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> >. (Page consultée le 15 février 2008).

- Interview d'Olivier Neveux par Yvan Guimbert: *THEATRE : Scène belle et rebelle*, ESSF (Europe Solidaire sans Frontières), le 08 novembre 2007, [en ligne]. Interview disponible sur : < <http://www.europe-solidaire.org/spip.php?article8152> >. (Page consultée le 20 novembre 2010).

- Entretien de Wajdi Mouawad avec Jean-François Perrier : *Entretien avec Wajdi Mouawad*, in festival avignon.com, février 2008, [en ligne]. Entretien disponible sur : <http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=979>. (Page consultée le 06 mars 2011).

- Interview de Wajdi MOUAWAD par Lise Lenne: *Entretien avec Wajdi Mouawad*, in Agôn, le : 20 mars 2008, [en ligne]. Entretien disponible sur : <<http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=290>>. (Page consultée le 15 février 2009).

- Interview de Wajdi MOUAWAD par Mélissa Proulx : *Rencontre avec Wajdi Mouawad*, in VOIR.Montréal, le 10 mai 2008, [en ligne]. Interview disponible sur : <http://www.voir.ca/blogs/popculture_gatineau/archive/2008/05/01/rencontre-avec-wajdi-mouawad.aspx >. (Page consultée le 15 juin 2008).

- Interview de Wajdi Mouawad par Solis René, « Kafka a fait office de guide », In Libération.fr, Avril 2009, [en ligne]. Interview disponible sur : < http://www.liberation.fr/theatre/2009/07/07/kafka-a-fait-office-de-guide_56901 >. (Page consultée le 10 mai 2009).

- Interview de Wajdi MOUAWAD par Serge Latapy : *Mouawad, la folie en chœur*, in

sud ouest.fr, le 26 juin 2011, [en ligne]. Interview disponible sur : < <http://www.Sudouest.fr/2011/06/26/mouawad-la-folie-en-choeur-436277-4608.php>>. (Page consultée le 27 juin 2011).

- Interview de Wajdi Mouawad par Rita Freda, *Seuls*, in théâtre contemporain.net date inconnue, [en ligne]. Interview disponible sur : < <http://www.Theatrecontemporain.net/spectacles/Seuls/ensavoirplus/idcontent/8993>>. (Page consultée le 20 juin 2008).

Autre :

- Site officiel de Wajdi Mouawad, *Wajdi Mouawad*, [en ligne]. Page disponible sur : < <http://www.wajdimouawad.fr/> >. (Page consultée le 12 octobre 2009).

- WARIN Guy, réaction sur: *Le kitsch nous mange*, in Blogue du CNA. [en ligne]. Document disponible sur : <<http://blogue.nac-cna.ca/2010/03/le-kitsch-nous-mange/>>. (Page consultée le 12 janvier 2011).

- MOUAWAD Wajdi, *Le kitsch nous mange*, in Blogue du CNA. Document disponible sur : <<http://blogue.nac-cna.ca/2010/03/le-kitsch-nous-mange/>>. (Page consultée le 12 janvier 2011).

- Extrait de: *La déclaration à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*. [en ligne]. Source de la déclaration : < <http://www.fabriquedesens.net/Declaration-sur-le-droit-a-l> >. (Page consultée le 8 juin 2010).

- Pascale Navarro, *La publicité envahit la littérature - Les liaisons dangereuses*, in VOIR.Montréal, le 13 septembre 2001, [en ligne]. Page disponible sur : < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=17752>>. (Page consultée le 10 mai 2008).

- La Comète (périodique en ligne). Fiches Pédagogiques du Service Éducatif de la Scène Nationale de Châlons en Champagne : *Incendies - Wajdi Mouawad*, 13 mars 2008, page consultée le 9 avril 2008, [en ligne]. Page disponible sur : < http://www.crdp-reims.fr/poletheatre/service_educatif/passagers_mouawad.pdf >. (Page consultée le 10 juin 2010).

- Serge Abiaad, *La colonisation au cinéma*, in site Politique et Cinéma, juillet 2005, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.politique-cinema.net/colonisation.html> >. (Page consultée le 21 mars 2008).

- POLITIQUE ET CINEMA 1er site Internet français Politique & Cinéma [en ligne]. Article de Serge Abiaad au sujet de la colonisation dans le cinéma, *La colonisation au cinéma, La Bataille d'Alerge, Chocolat & Intervention Divine*, 28 juillet 2005, page consultée le 21 mars 2008, page disponible sur : < <http://www.politique-cinema.net/colonisation.html> >.

- Encyclopédia Universalis, titre : *Bertolt Brecht (1898-1956)*, Source du document : < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bertolt-brecht/5-l-exil-les-grandes-pieces/> >. (Page consultée le 12 janvier 2009).

- Auteur de l'article inconnu, *Wajdi Mouawad sans mots*, in Canoe.ca, juillet 2006, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://fr.canoe.ca/divertissement/celebrities/nouvelles/2006/07/18/1729008-jdm.html> >. (Page consultée le 30 avril 2008).

- Programme du théâtre Gerard Philippe, 2007-2008. Document disponible sur : < <http://www.theatregerardphilipe.com/old/programme/auteurs.html> >. (Page consultée le 11 juin 2010).

- Article de HEINE Heinrich, *Le théâtre en exil aux USA, 1933-1950*, in Arias.CNRS,

date inconnue. [en ligne]. Article disponible sur : <http://www.arias.cnrs.fr/article.php?id_article=210>. (Page consultée le 25 avril 2010).

- Compagnie Jolie Môme, in *Le manifeste Rassemblement international pour un théâtre motivé 2006*, 2006, [en ligne]. Manifeste disponible sur : <http://www.lemanifeste.com/editions/pdf_manifeste2006.pdf>. (Page consultée en septembre 2011).

- *Dictionnaire de Français « Littré »*, 2010, [en ligne]. Source disponible sur : <<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/courbature/17102>>. (Page consultée le 12 mai 2010).

- GARCIA Rodrigo, in *interview de Bruno Tackels, Théâtre de Combat*, date: inconnue, [en ligne]. Article disponible sur : <http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=6&id=3235&fiche_alias=mouvement>. (Page consultée en mai 2012).

- FORTIN Karine, *Dix nominations pour Incendies*, in Le Nouvelliste LA PRESSE.CA, le 03 février 2011, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.cyberpresse.ca/le-nouveliste/arts-spectacles/201102/03/01-4366514-dix-nominations-pour-incendies.php>>. (Page consultée le 27 mars 2011).

- HONTEBEYRIE Isabelle, *Incendies finaliste aux Oscars*, in Canoe.ca, le 25 janvier 2011, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://fr.canoe.ca/divertissement/cinema/nouvelles/2011/01/25/17023081-qmi.html>>. (Page consultée le 27 mars 2011).

- LEMIEUX Marc-André, Denis Villeneuve: « C'est un rêve que je n'avais plus », in *Métro*, le 25 janvier 2011, [en ligne]. Article disponible sur : <<http://www.journalmetro.com/culture/article/753975--denis-villeneuve-c-est-un-reve-que-je-n-avais-plus>>. (Page consultée le 27 mars 2011).

- PREVERT Jacques (1932), in *Le Môme*, p.2, le juin 2005, [en ligne]. Journal

disponible sur : < <http://www.cie-jollemome.org/IMG/pdf/le-mome-crosse.pdf> >. (Page consultée en janvier 2010).

- RISTIC Sonia, in Programme culturel de: *Écrivains en Seine-Saint-Denis*, mai 2013, [en ligne]. < https://www.seine-saint-denis.fr/spip.php?page=imprimer&id_article=1420 >. (Page consultée en juin 2013).

- VOROTNIKOV Oleg, interview in article du Courrier International, auteur: inconnu, « Voïna » ou l'art de la guerre pour la liberté, le 8 novembre 2010 [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.courrierinternational.com/article/2010/11/08/voina-ou-l-art-de-la-guerre-pour-la-liberte?page=all> >. (Page consultée le 2 septembre 2011).

- LEMAHIEU Thomas, *Au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, Théâtre mitoyen*, in périphéries.net, décembre 1998, [en ligne]. Article disponible sur : < <http://www.peripheries.net/article278.html> >. (page consultée le 06 novembre 2011).

- Page dédiée à Luigi Pirandello, *Luigi Pirandello, SIX PERSONNAGES EN QUETE D'AUTEUR*, in page du lycée Levigan à Montpellier, date: inconnue, [en ligne]. Page disponible sur : < http://www.lyc-levigan.acmontpellier.fr/doc_animations/treize_vents/spectacles/six_personnages.htm >. (page consultée le 10 mars 2008).

Articles divers :

- Le Québécois Libre, LIBRE EXPRESSION, Du financement des arts par le secteur privé, par Gilles Guénette, Montréal, 19 janvier 2002 / N° 96.

- BEDARIDA Catherine, in Le monde, « Les Rwandais sous le choc de l'Opéra du génocide », le 22 avril 2004.

- *Tout Théâtre est politique*, Josette FERAL, in *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane*

Mnouchkine, Éditions Théâtrales, Paris, 1998, pp. 245-263.

- BARTHES Roland, in *Brecht et l'éblouissement du Berliner à Paris en 1954*. Source : <<http://www.archithea.org/article-16759188.html> >. (Page consultée le 10 janvier 2009).

- FARRUGIA Francis, « *Un syndrome narratif singulier : l'auteur comme instance de restitution des savoirs* », *SociologieS*. [En ligne], Dossiers, La restitution des savoirs, mis en ligne le 24 juin 2014. Source : < <http://sociologies.revues.org/4733> >. (Page consultée le 10 septembre 2014).

- MNOUCHKINE Ariane, in article de La Croix du Nord, le 20 novembre 1987, [en ligne]. Article consultable sur : < http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/pdf/Feral_tous_th_est_po.pdf >. (Page consultée le 09 juin 2012).

- TARRAB Gilbert. Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, P.U.F., 1967. In: *L'Homme et la société*, N°6, 1967. pp. 197-199. Source du document : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_00184306_1967_num_6_1_1089 >. (Page consultée le 10 septembre 2012).

Vidéos en ligne :

- *Wajdi Mouawad expliquant le refus de son Molière*, , [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Index/nouvelles/200505/09/012-Mouawad-Moliere.shtml>>. (Page consultée le 10 février 2010).

- *Les mots comme des couteaux*, 2006, Durée: 6:15 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xojye_les-mots-comme-des-couteaux>. (Page consultée le 11 janvier 2007).

- Stanislas Nordey, « *Présentation de Wajdi Mouawad* », 2008, Durée : 2:58 [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=aFDW38Bl3kE>>. (Page consultée le 29 janvier 2010).

- *Lecture d'un obus dans le cœur*, 2009, Durée : 3:37 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xa04q6_un-obus-dans-le-coeur-de-wajdi-moua_creation>. (Page consultée le 11 janvier 2010).

Brochures et programmes divers :

- *Programme de L'ESPACE MALRAUX*, scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Saison 2007-2008, Jean-Paul Angot directeur de la publication, 53 pages.

- *Programme du TNS* (Théâtre National de Strasbourg) sur *Forêt* de Wajdi Mouawad, Saison 2005-2006, Stéphane Braunschweig directeur de publication, 15 pages.

- *Les cahiers du Théâtre Français* publiés par le centre national des arts national arts centre Ottawa Canada, Volume 6, n°2, janvier 2007, Denis MARLEAU directeur de publication, janvier 2007, 20 pages.

- *Les cahiers du Théâtre Français* publiés par le centre national des arts national arts centre Ottawa Canada, Volume 3, n°1, septembre 2003, Denis MARLEAU directeur de publication, 20 pages.

- *Les cahiers du Théâtre Français* publiés par le centre national des arts national arts centre Ottawa Canada, Volume 7, n°1, septembre 2007, Denis MARLEAU directeur de publication, 20 pages.

- *Chut...*, Journal gratuit du Théâtre de Cavaillon-scène nationale n°12, octobre

novembre décembre 2003, Jean-Michel Gremillet directeur de publication, 24 pages.

- *Dossier de presse de Forêt de Wajdi Mouawad*, actualisé le 24 mars 2007, directeur de publication inconnu, 19 pages.

- *Dossier de presse de Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Mon insouciance, vous ne la toucherez pas! », programme du Théâtres des quartier d'Ivry, directeur de publication inconnu, avril-mai 2007, 9 pages.

- *Programme de Mettre en scène Rencontres Internationales de metteurs en scène et de Chorégraphes*, 6 au 11 septembre 2007, directeur de publication inconnu, septembre 2007, 12 pages.

- *Programme d'Incendies de Wajdi Mouawad par le TNM* (Théâtres du nouveau monde), du 31 octobre au 21 novembre 2006, directeur de publication inconnu, 26 pages.

- Programme d'« Un week-end pour un auteur, au TGP Théâtres Gérard Philipe de Saint-Denis Centre dramatique National direction Christophe Rauck, 12 pages.

- Programme du Théâtre Français centre national des arts Denis Marleau directeur artistique, rédaction Paul Lefebvre, saison 2003-2004, 36 pages.

- Programme de la nouvelle saison (2007-2008) du Théâtres National (Belgique), direction Jean-Louis Colinet, saison 2007-2008, 28 pages.

- Dossier de presse de « *La vie autour du couteau* », une création théâtrale de Sophie d'Orgeval inspirée de *Incendies* de Wajdi Mouawad. Document consultable sur : www.lezebufrancophone.org, 12 pages.

- Dossier pédagogique de *Forêts* de Wajdi Mouawad, par le Théâtres de la foudre Petit-Quevilly, 27 pages.
- Journal de l'université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, mai 2007 n°11, Sortie d'écouir, 12 pages.
- Dossier de presse de *Seuls* de Wajdi Mouawad, par L'ESPACE MALRAUX, scène nationale de Chambéry et de la Savoie, date inconnue, 8 pages.
- Dossier pédagogique Théâtre CRDP Paris, en partenariat avec le Théâtre National de la Colline, octobre novembre 2008, 13 pages.
- *Incendies*, Pièce (dé)montées n°55- octobre 2008 - CNDP-CRDP de Paris.
- *Ciels*, Pièce (dé)montée n°83 - juillet 2009 - CNDP - CRDP de Paris.

Vidéographie :

- *Beyrouth Littoral* [DVD vidéo]. Documentaire réalisé par Agnès RAVEZ et Philippe ROUY, 2002, 65 minutes.
- *Beyrouth vivre ou mourir* [DVD vidéo]. Documentaire réalisé par Amal Hamelin Des Essarts, 2006, 55 minutes.
- *Incendies* [DVD vidéo]. Film réalisé par Denis VILLENEUVE, 2011, 127 minutes.
- *Littoral* [DVD vidéo]. Film réalisé par Wajdi MOUAWAD, 2004, 96 minutes.
- *Théâtres Politiques* (6 performances de théâtre politique) [DVD vidéo]. PUFC,

accompagnant l'ouvrage du même nom, 2011, 90 minutes.

Émissions radiophoniques :

- BUSNEL François, *Le grand entretien Wajdi Mouawad* [Enregistrement audio]. France Inter, diffusé le 15 novembre 2012. 50:08 minutes.
- DE FONTENAY Élisabeth et BOUGRAIN DUBOURG Alain, *Vivre avec les bêtes* [Enregistrement audio]. France Inter, diffusé le 16 septembre 2012. 52:46 minutes.
- AMAR Corinne, Grand entretien avec Wajdi Mouawad [Enregistrement audio]. France Culture, diffusé le 21 mars 2013. 29 minutes.
- DUSSAULT Anne-Marie, *Affaire Cantat : Wajdi Mouawad s'explique*, [Enregistrement audio]. Radio Canada, diffusé le 21 mars 2013. 11:45 minutes.

INDEX DES NOMS :

- **A -**
- **ABIAAD Serge** : 313.
- **ADAMOV Arthur** : 25, 26, 46, 50, 52, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 240, 261, 415.
- **ADORNO Theodor** : 261, 389.
- **ALLIO René** : 76.
- **ANCEL Pascale** : 157, 171, 359, 360.
- **ANOUILH Jean** : 27.
- **AFKER Irène** : 86.
- **APOLLINAIRE Guillaume** : 210.
- **ARCAND Gabriel** : 206, 405.
- **ARISTOTE** : 19, 109, 346, 412.
- **ARTAUD Antonin** : 24, 47, 307, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 419.
- **ASCARIDE Pierre** : 184.
- **B -**
- **BANU Georges** : 123.
- **BARTHES Roland** : 19, 20, 108, 120, 121, 129.
- **BAUDELAIRE Charles** : 210.
- **BÉCHARA Soha** : 299, 316.
- **BECK Julian** : 23.
- **BECKER Lutz** : 89.
- **BÉDARIDA Catherine** : 30.
- **BEIGBEDER Frédéric** : 202.
- **BERG Alban** : 259.
- **BERNARD Pierre** : 44.
- **BIRKIN Jane** : 182, 183.
- **BLANCHOT Maurice** : 261.
- **BOAL Augusto** : 24, 35.
- **BOLYA Désiré** : 274.
- **BORIE Monique** : 403.
- **BOULANGER Luc** : 62, 167, 201, 233, 246, 248, 253, 401.
- **BOURASSA Henri** : 207.
- **BRASSARD Marie** : 206.
- **BRECHT Bertolt** : 24, 25, 26, 32, 34, 37, 46, 50, 52, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 173, 240, 326, 339, 359, 389, 390, 401, 415, 416.
- **BRUNO Pierre** : 410.
- **BUISSONNEAU Paul** : 44.
- **BUSSIÈRES Pascale** : 247.
- **BUKOWSKI Charles** : 185.
- **C -**
- **CAMUS Albert** : 210, 303.
- **CANTAT Bertrand** : 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 291, 311, 312, 348, 349, 416, 420.
- **CELAN Paul** : 261.
- **CEZANNE** : 259.
- **CHARETTE Christiane** : 229.
- **CHOINIÈRE Olivier** : 206.
- **CIXOUS Hélène** : 40, 41.
- **CLAVANDIER Gaëlle** : 245.
- **COLOMB Christophe** : 128.
- **CORMANN Enzo** : 322.
- **CÔTE Jean-François** : 32, 44, 128, 134, 161, 172, 185, 189, 194, 195, 197, 204, 208, 249, 250, 261, 288, 303, 325, 326, 328, 342, 343, 368, 389, 390, 392, 394, 395.
- **CRONENBERG David** : 38.
- **CUSSET François** : 28.
- **D -**
- **DANIS Louison** : 44.
- **DARGE Fabienne** : 160, 163, 215, 393, 495.
- **DAVREU Robert** : 159, 325, 344.
- **DE LA CHENELIÈRE Évelyne** : 206.
- **DELACROIX Eugène** : 83.
- **DELCAMPS Armand** : 137, 138, 141.
- **DELDIME Roger** : 113, 243.
- **DENONCOURT Serge** : 238, 239.
- **DESGAGNÉS Yves** : 188.
- **DESJARDINS Richard** : 128.
- **DIAGHILEV Serge** : 259.
- **DIANE Céline** : 235.

- **DOLBEC Michel** : 309.
- **DORT Bernard** : 108.
- **DOUXAMI Christine** : 15, 24.
- **DUBOIS Laure** : 50, 178, 186, 189, 199, 262, 302, 360, 382, 390.
- **DURAS Marguerite** : 210.
- **DUROCHER Sophie** : 235.
- **DUVIGNAUD Jean** : 17, 21, 25, 26, 29, 32, 50, 54, 67, 76, 96, 97, 101, 111, 112, 113, 120, 122, 132, 144, 153, 189, 190, 225, 279, 344, 346, 401, 407, 412.
- **E -**
- **ECHENOZ Jean** : 210.
- **ESQUENAZI Jean-Pierre** : 28.
- **ESSLIN Martin** : 135.
- **F -**
- **FARCET Charlotte** : 86, 351.
- **FARRUGIA Francis** : 66, 159.
- **FO Dario** : 23.
- **FOUCAULT Michel** : 143.
- **FRANCASTEL Pierre** : 110, 169, 170, 242, 319, 320, 359.
- **FREUD** : 157, 259, 347.
- **FREY Daniel** : 109.
- **G -**
- **GALILÉE** : 128, 130.
- **GARCIA Rodrigo** : 24, 38, 39.
- **HAZALI Ahmed** : 191.
- **GOETHE** : 361.
- **GOMBRICH Ernst** : 157.
- **GRETZKY Wayne** : 221.
- **GROSZ George** : 55, 86.
- **H -**
- **HALBWACHS Maurice** : 254, 365, 366.
- **HARPER Stephen** : 229, 230, 231.
- **HAUSMANN Raoul** : 55.
- **HEINE Heinrich** : 101.
- **HITLER Adolf** : 126, 133, 148, 220.
- **HOCHHUTH Rolf** : 56.
- **HUELSENBECK Richard** : 55.
- **I -**
- **IBSEN Henrik** : 23.
- **J -**
- **JARRY Alfred** : 27.
- **JOYCE James** : 259.
- **K -**
- **KAFKA Franz** : 144, 303, 320, 368, 388.
- **KANE Sarah** : 191.
- **KUBRICK Stanley** : 38.
- **KUNDERA Milan** : 226.
- **KWAHULÉ Koffi** : 215.
- **L -**
- **LACHAUD Jean-Marc** : 125.
- **LAGACE Patrick** : 227.
- **LAGHOFF Matthias** : 123.
- **LANG Fritz** : 104.
- **LAPORTE Pierre** : 228.
- **LAPOINTE Christian** : 206.
- **LATRAVERSE Louise** : 44.
- **LAVAL Julie** : 323, 333.
- **LEBLANC Isabelle** : 194.
- **LEMAHIEU Thomas** : 31.
- **LENNE Lise** : 345, 352.
- **LÉNINE** : 127.
- **LE TANNEUR Hugues** : 181.
- **LÉVESQUE René** : 128.
- **LEVIN Hanokh** : 40.
- **LUTHER KING Martin** : 128.
- **M -**
- **MARLEAU Denis** : 206.
- **MARTIN Paul** : 149.
- **MARX Karl** : 61, 127, 129, 242, 259.
- **MELESE Pierre** : 163.
- **MEYER-PLANTUREUX Chantal** : 22.
- **MNOUCHKINE Ariane** : 24, 41, 42.
- **Molière** : 32.
- **MONTY Michel** : 237, 238.
- **MOUAWAD Wajdi** : L'ensemble de la présente thèse porte sur cet artiste.
- **MOUTERDE Perrine** : 311.
- **N -**
- **NAVARRO Pascale** : 202, 262.
- **NEVEUX Olivier** : 32, 34.
- **NIETZSCHE Friedrich** : 261, 264, 350.
- **NIJINSKI Vaslav** : 259.
- **NORDEY Stanislas** : 31, 180, 181, 389.

- 390, 416.
- **NOUAUX Christian** : 34.
 - **O -**
 - **ORWELL George** : 77.
 - **P -**
 - **PALMIER Jean-Michel** : 70, 72, 95.
 - **PATOCKA Jan** : 257.
 - **PÉQUIGNOT Bruno** : 15, 16, 45, 104, 111, 112, 157, 169, 170, 255, 259.
 - **PELCHAT Christine** : 234.
 - **PERRIER Jean-François** : 101, 102, 180, 304, 305, 337, 385.
 - **PICASSO Pablo** : 259.
 - **PIRANDELLO Luigi** : 247, 396.
 - **PISCATOR Erwin** : 24, 25, 26, 27, 46, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 111, 123, 173, 184, 414, 415.
 - **PISCATOR Maria** : 70, 72, 95.
 - **PLATON** : 105, 257, 340.
 - **PONT-HUMBERT Catherine** : 226.
 - **POTTECHER Maurice** : 22.
 - **PREVERT Jacques** : 25.
 - **PROUST Marcel** : 259.
 - **PROULX Mélissa** : 200.
 - **R -**
 - **RAUCK Christophe** : 187.
 - **RISTIC Sonia** : 39.
 - **RODIN Auguste** : 259.
 - **ROOSEVELT Franklin Delano** : 23.
 - **RUSS Jacqueline** : 339.
 - **S -**
 - **SACCO Nicola** : 136.
 - **Sakineh** : 292, 293, 297, 298.
 - **SCARPETTA Guy** : 32.
 - **ST-JAQUES Sylvie** : 328, 359, 386, 405.
 - **SAINT-PIERRE Christian** : 203.
 - **SAMIA Assad Chahine** : 137, 156.
 - **SARTRE Jean-Paul** : 27.
 - **SCHONBERG Arnold** : 259.
 - **SEVESTRE Marie-Agnès** : 215.
 - **SHAKESPEARE William** : 32, 109, 368.
 - **SHAW George Bernard** : 23.
 - **SOLIS René** : 389.
 - **SOPHOCLE** : 225, 232, 233, 291, 325, 344, 349, 350, 351, 356.
 - **STANISLAVSKY Constantin** : 259.
 - **T -**
 - **TCHEKHOV Anton** : 259.
 - **THÉVENIN Paul** : 404, 412.
 - **THIBAUD Robert-Jacques** : 352.
 - **THORNEYCROFT Diana** : 220.
 - **TRINTIGNANT Jean-Louis** : 234.
 - **TRINTIGNANT Marie** : 233, 234, 235, 238.
 - **V -**
 - **VANZETTI Bartolomeo** : 136.
 - **VEINSTEIN André** : 54, 76, 111, 407.
 - **VERNER Josée** : 235.
 - **VILAR Jean** : 24, 30.
 - **VISNIEC Matej** : 275.
 - **VOROTNIKOV Oleg** : 36.
 - **W -**
 - **WARIN Guy** : 225.
 - **Z -**
 - **ZILON** : 247.

INDEX DES OEUVRES :

- A -

- *Adriana Mater* : 274.
- *Agamemnon* : 38.
- *Ainsi parlait Zarathoustra* : 261, 264.
- *Al Atlal* : 117.
- *Allégorie de la caverne* : 105, 340.
- *Androcles* : 23.
- *Anima* : 282, 283.
- *Antigone* : 69, 232, 349.
- *Antonin Artaud le théâtre et le retour aux sources* : 403.
- *Antonin Artaud Réalité et Poésie* : 410.
- *Architecture d'un marcheur* : 32, 44, 128, 134, 161, 172, 185, 189, 194, 195, 197, 204, 208, 249, 261, 288, 303, 383, 389, 391, 393, 394.
- *Assoiffés* : 243.
- *A veces me siento tan cansado que hago estas cosas* : 39.

- B -

- *Baal* : 103, 105.
- *BRECHT un poète politique* : 109.

- C -

- *Ce désespéré qui vous parle* : 404, 412.
- *Ciels* : 58, 77, 80, 81, 115, 129, 153, 154, 155, 169, 176, 181, 233, 240, 241, 251, 252, 267, 269, 271, 272, 273, 279, 322, 332, 333, 335, 337, 347, 349, 351, 386, 387, 404, 406.
- *Communistes et compagnons de route malakoffiots* : 92, 128, 184.

- D -

- *Dans la jungle des villes* : 103, 105, 131.
- *Das proletarische Theater* : 24.
- *Des femmes* : 232, 234, 237, 238, 291, 311, 312, 348, 349, 416, 420.
- *Dictionnaire de philosophie* : 339.
- *Dictionnaire du théâtre* : 35.
- *1984* : 77.
- *Don Quichotte* : 201, 202, 203, 416.

- E -

- *Electre* : 232, 349.
- *Étude de la sociologie de l'art* : 110, 242, 319, 320.

- F -

- *Forêts* : 74, 134, 151, 153, 163, 169, 171, 172, 174, 175, 176, 186, 236, 240, 241, 252, 257, 258, 261, 262, 265, 266, 272, 273, 276, 278, 279, 280, 283, 287, 288, 292, 316, 323, 326, 337, 345, 349, 351, 374, 378.

- G -

- *Grand-peur et misère du III Reich* : 124.
- *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* : 119.

- H -

- *Hoppla wir leben* : 87, 88.

- I -

- *Incendies* : 65, 89, 90, 116, 122, 126, 134, 152, 163, 169, 171, 175, 176, 236, 240, 241, 246, 251, 252, 253, 256, 259, 260, 265, 266, 269, 272, 273, 276, 279, 280, 281, 283, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 306, 315, 316, 328, 331, 332, 334, 345, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 366, 369, 370, 372, 373, 374, 381, 384, 385, 390, 391, 393, 398.

- J -

- *Je...Ils* : 150.

- L -

- *La bible* : 103, 343.
- *La Bonne Âme du Se-Tchouan* : 104, 120, 132.
- *La dame de la mer* : 23.
- *La décennie : Le grand cauchemar des années 1980* : 28.
- *La femme comme champs de bataille* :

- 274.
- *La grande et la petite manœuvre* : 144, 110, 154, 159, 185, 213, 351, 352, 145, 156.
 - *La liberté guidant le peuple* : 83.
 - *La mémoire collective* : 366.
 - *La Métamorphose* : 320.
 - *La mort de Danton et des Tisserands* : 99.
 - *La parodie* : 145, 156.
 - *La Poétique* : 19.
 - *La profanation des vagins* : 274.
 - *La République* : 105, 340.
 - *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* : 130, 134, 147, 14, 158, 169, 171, 174, 176, 104, 124.
 - *La Sentinelle (discours de guerriers parole guerrière)* : 183.
 - *La sociologie du théâtre* : 29.
 - *La vie de Galilée* : 104, 130, 132.
 - *La ville parjure ou le réveil des Érinyes* : 41.
 - *Le Canard Sauvage* : 23.
 - *Le Candidat* : 23.
 - *Le Cercle de craie caucasien* : 104, 115.
 - *Lecture de Brecht* : 108.
 - *Le Dernier Caravansérail* : 41.
 - *Le Héros* : 23.
 - *Le quatrième mur Regards sociologiques sur la relation théâtrale* : 113, 243.
 - *Le Poisson-soi* : 149, 303, 326, 398, 399, 400, 410.
 - *Le professeur Taranne* : 145.
 - *Le sang des promesses (puzzle, racines, et rhizomes)* : 98, 151, 158, 163, 173, 175, 178, 179, 180, 236, 240, 241, 252, 253, 256, 271, 272, 273, 279, 315, 321, 323, 330, 332, 349, 351, 369, 382, 386.
 - *Les Aventures du brave soldat Schwejk* : 80.
 - *Les bourreaux meurent aussi* : 104.
 - *Le Soldat* : 23.
 - *LES REPETITIONS de Stanislavski à aujourd'hui* : 123.
 - *Les Revenants* : 23.
 - *Le théâtre noir brésilien un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne* : 24.
 - *Le théâtre politique* : 54, 55, 57, 59, 60, 63, 69, 70, 75, 78, 92, 96, 97, 99.
 - *Les tigres de Wajdi Mouawad* : 17, 100, 110, 154, 159, 185, 213, 351, 352.
 - *Les Trachiniennes* : 232, 349.
 - *Le Vicaire* : 56.
 - *L'Almanach de l'Hypocrite* : 26, 101, 120, 122, 401, 412.
 - *L'Homme et le Surhomme* : 23.
 - *L'Insoutenable Légèreté de l'Être* : 226.
 - *L'Invasion* : 145, 156.
 - *Littérature et signification, Essais critiques* : 20.
 - *Littoral* : 82, 83, 84, 98, 114, 117, 118, 177, 180, 18, 194, 198, 236, 240, 241, 251, 252, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 277, 279, 283, 292, 313, 314, 315, 316, 338, 343, 345, 347, 349, 350, 374, 375, 379, 381, 382, 385, 390, 395, 397, 409.
 - *L'ordre du discours* : 143.
 - **M -**
 - *Malgré tout* : 78.
 - *Mahagonny Songspiel* : 119.
 - *Mein Kampf* : 220.
 - *Mère Courage et ses enfants* : 104, 114, 132.
 - *Mme Soupaut* : 132.
 - *Mort accidentelle d'un anarchiste* : 24.
 - *Mystère Bouffe* : 24.
 - **N -**
 - *Ni le soleil et la mort ne peuvent se regarder en face* : 152, 279, 280, 344, 352.
 - **O -**
 - *Œdipe* : 69.
 - *Œdipe Roi* : 356.
 - *Opéra de Quat' sous* : 133.
 - **P -**
 - *Pacamambo* : 243, 285, 286, 326, 327.
 - *Paolo Paoli* : 139.
 - *Silence d'usine : paroles d'ouvriers* : 77, 91.
 - *Petit Organon pour le théâtre* : 104, 109.
 - *Ping-Pong* : 139.
 - *Piscator et le théâtre politique* : 70, 72,

- 95.
- *Pour une sociologie esthétique* : 104, 112, 157, 169, 255, 350.
 - **R -**
 - *Rasputin* : 84, 85.
 - *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov* : 137, 143, 156.
 - *Rêves* : 187, 281, 282, 317, 318, 408.
 - *Rosmersholm* : 23.
 - *Rwanda 94* : 29, 42.
 - **S -**
 - *Sainte Jeanne des abattoirs* : 133.
 - *Schweyk dans le Seconde Guerre mondiale* : 112.
 - *Seuls* : 58, 86, 87, 88, 163, 329, 331, 337, 338, 351, 368, 370, 371.
 - *Six Personnages en quête d'auteur* : 247, 395.
 - *Sniper avenue* : 39.
 - *Sociologie du théâtre Sociologie des ombres collectives* : 17, 29, 33, 50, 67, 96, 97, 132, 144, 153, 190, 279, 344, 346.
 - *Spartacus* : 103.
 - **T -**
 - *Tambours dans le nuit* : 103.
 - *Temps* : 176, 177, 286, 287.
 - *Théâtre en lutte: le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui* : 32, 34.
 - *Théâtre populaire, enjeux politiques: de Jaurès à Malraux* : 22.
 - *The logical song* : 116.
 - *Tous contre tous* : 145.
 - **U -**
 - *Un ennemi du peuple* : 23.
 - *Une maison de poupée* : 23.
 - *Une représentation sociale de temps*
 - *Étude pour une sociologie de l'Art* : 157, 171, 359, 360.
 - **V -**
 - *Van Gogh le suicidé de la société* : 402.
 - *Visage retrouvé* : 260, 269, 270, 277, 369.
 - **W -**
 - *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* : 105, 253, 341.

INDEX DES COURANTS ARTISTIQUES :

- **A -**
 - *Agit'Prop* : 23, 24, 25, 55.
 - *Aux armées (théâtre)* : 54.
- **B -**
 - *Berliner Ensemble* : 104.
 - *Burlesques* : 23.
- **C -**
 - *Carte blanche* : 187, 188, 189, 314, 416.
 - *Comédie* : 18.
 - *Comédie-ballet* : 18.
 - *Compagnie Jolie Môme* : 37.
 - *Compagnie Ô parleur* : 168, 195, 195.
 - *Compagnie Voïna* : 36.
 - *CNA (Centre National des Arts)* : 193, 195, 196, 212, 214, 220, 221, 222, 225, 340.
- **D -**
 - *Dadaïstes* : 55, 96.
 - *Dadaïstes Berlinoïis* : 55.
 - *De boulevard (théâtre)* : 18.
 - *De combat (théâtre)* : 25.
 - *De l'opprimé (théâtre)* : 24.
 - *De service public (théâtre)* : 24, 31.
 - *De rue (théâtre)* : 35, 36, 37.
 - *Distanciation* : 46, 52, 75, 104, 111, 112, 113, 114, 118, 122, 326, 339.
 - *Dramatic Workshop* : 55, 56.
 - *Drames collectifs* : 55, 71.
 - *Drame social* : 23.
 - *Drame (s) documentaire (s)* : 77, 90, 91, 92, 184.
- **E -**
 - *Esthétique naturaliste* : 401.
- **F -**
 - *Farce* : 18.
- **Federal Theater Project** : 23.
- *Féministe (s) (théâtre)* : 40.
- *Festival d'Avignon* : 128, 184, 195, 234, 236, 237.
- *Forum (théâtre)* : 35.
- *Freie Volksbühne* : 56.
- **G -**
 - *Groupe Octobre* : 25.
- **L -**
 - *Living Theater* : 24.
- **M -**
 - *Masques (les)* : 199.
 - *Molière (s) (les)* : 198, 199, 309, 310.
- **N -**
 - *Nouvelles technologies* : 25, 56, 57, 58, 59, 75, 76, 77, 79, 97.
- **P -**
 - *Piscator-Bühne* : 80.
 - *Poétique* : 139, 321, 322, 333.
 - *Poético-métaphysique* : 321.
 - *Prolétarien (théâtre)* : 24, 27, 55, 56, 57, 71, 93, 94, 96, 98.
 - *Proletarisches (théâtre)* : 55.
- **Q -**
 - *Quatrième mur* : 111, 112, 113.
 - *Quat'Sous (Théâtre de)* : 77, 188, 189, 191, 216.
 - *Queer (théâtre)* : 40.
- **T -**
 - *Théâtre Allemand* : 26, 105.
 - *Théâtre Antique* : 18, 19, 69, 343, 347.

- 403, 412. 68, 69, 71, 97, 98, 99, 104, 106, 107, 122,
- **Théâtre citoyen** : 20, 30, 31, 182, 397. 123, 137, 138, 141, 168, 169, 173, 177,
- **Théâtre contestataire** : 21, 40, 141, 168, 181, 219, 226, 240, 241, 301, 302, 303,
170. 304, 305, 306, 307, 308, 309, 317, 318,
- **Théâtre de la cruauté** : 47, 400, 406, 418. 322, 323, 330, 334, 339, 343, 349, 359,
- **Théâtre de l'Absurde** : 137, 153, 321. 363, 364, 377, 381, 387, 388, 389, 390,
- **Théâtre des Amandiers** : 181. 402, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420.
- **Théâtre du Peuple** : 22. - **Théâtre révolutionnaire** : 54, 69, 96.
- **Théâtre du Soleil** : 24, 41, 42. - **Tragédie (s)** : 18, 41, 77, 152, 245, 268,
- **Théâtre du Trident** : 177. 288, 306, 325, 343, 344, 345, 346, 347,
- **Théâtre engagé** : 20, 30, 32, 109. 348, 349, 350, 351, 356, 383, 403, 411,
- **Théâtre épique** : 23, 26, 46, 50, 52, 101, 417. - **Tragi-comédie** : 18.
103, 104, 106, 107, 108, 109, 112, 125, - **TNM (Théâtre du Nouveau Monde)** : 77,
126, 132, 326, 352, 414. 201, 203, 204, 235, 237, 238.
- **Théâtre fédéral** : 23. - **TNP (Théâtre National Populaire)** : 31.
- **Théâtre Français et d'aujourd'hui** : 193, 196, 212, 220, 225.
- **Théâtre Gérard-Philipe** : 31, 187, 188. - **V** -
- **Théâtre québécois** : 17, 183, 205 - **Verfremdungseffekt** : 111, 122.
- **Théâtre militant** : 20, 25, 31. - **Volksbühne de Berlin** : 54.
- **Théâtre partisan** : 20, 30.
- **Théâtre politique** : 15, 17, 20, 21, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47 ,
49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 63, 66,

BIOGRAPHIE DE WAJDI MOUAWAD :

A. Les premières années de Wajdi Mouawad :

Les premières années de vie de Wajdi Mouawad jouent un rôle important concernant le choix des thématiques de ses pièces. Parmi les sujets de prédilection de l'auteur, on trouve régulièrement : la guerre, les attentats, l'exil, la quête identitaire, les secrets de famille et bien d'autres thèmes que nous pouvons relier directement à l'enfance de l'artiste.

1. Naissance de Wajdi Mouawad :

Il naît au Liban en 1968, plus précisément à Deir-el-Qamar dans une famille chrétienne plutôt aisée. Wajdi Mouawad est issu d'un milieu occidentalisé et très francophile.

2. Les années d'exils :

En 1978, dix ans après sa naissance, lui et sa famille fuient la guerre civile du Liban (après déjà quatre ans de conflits). Ils arrivent en France à Paris où Wajdi Mouawad va passer une partie de son enfance. Au départ pourtant la famille Mouawad se rend provisoirement en France, croyant que la guerre civile ne va pas s'éterniser. Durant cette enfance à Paris, il sera un parfait modèle d'intégration.

En 1983, après être resté seulement six ans en France, la famille Mouawad émigre en direction du Québec (sans véritablement d'explication) . Selon lui, ce second exil a été très difficile : « *Je me sentais comme quelqu'un qui vient de survivre à une avalanche, qui remonte à la surface et qui reçoit une nouvelle masse de neige sur la tête.* »⁵⁴⁰. Il vit très mal ce second « déracinement » et c'est probablement pour mieux exorciser ce sujet qu'il en parlera plus tard de façon récurrente dans ses textes (théâtre et articles notamment).

540 Dossier de presse de la pièce de théâtre intitulée *Forêts*. Source du document: <<http://www.nta-angers.fr/nouveau/dossiers/forets.pdf>>. (document consulté le 12 mars 2011.)

3. Mouawad face au deuil :

Au Québec, sa mère meurt d'un cancer. Cette épreuve bouleversante est importante à souligner, car elle va largement marquer son travail. Il déclare d'ailleurs que c'est cette mort qui est l'élément déclencheur de sa carrière d'écrivain et d'artiste.

Dans la quasi-totalité de ses œuvres, la figure maternelle tient une place très importante.

4. Enfance et identité :

Dès son enfance, il vient d'un milieu très occidentalisé et francophile. Cependant, une chose ancre « profondément » Wajdi Mouawad en tant que Libanais, c'est son prénom :

« Mais mon père, qui venait de la montagne, a tenu à nous donner des prénoms arabes. Nous étions les seuls, parmi nos cousins et nos camarades de classe, à ne pas avoir de prénoms français. Cela a sonné comme un rappel constant de mon étrangeté. Un signe que je n'étais pas d'ici... » ⁵⁴¹

D'un point de vue purement anecdotique, il est important de souligner que Wajdi signifie « mon existence » en arabe. Son prénom semble a priori tenir une place très importante dans sa vie, car au cours d'une interview, il ajoute encore à propos de son prénom : « *Au fur et à mesure que je m'éloignais du Liban, mon prénom devenait une chose qui s'étirait, se déformait, perdait son sens, devenait l'objet d'abréviations.* » ⁵⁴²

Pour Wajdi Mouawad, les prénoms ont quasiment toujours une dimension « symbolique » importante (plus ou moins flagrante). On pourrait presque parler de « jeu » des prénoms au sein de ses pièces de théâtre.

541 Article de Fabienne Darge sur la tournée Européenne en 2009 de Wajdi MOUAWAD , *Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil*. Article déjà cité.

542 *Idem*.

5. Les « traces » de l'exil :

Aujourd'hui, il y a encore une particularité importante à signaler sur lui, c'est en quelque sorte une sorte de « légende » : en effet, personne ne sait vraiment où vit Wajdi Mouawad (Paris, à Montréal, dans le Sud de la France...) ,aujourd'hui il semble être encore et toujours un homme en exil.

Cette particularité assez anecdotique se retrouve très largement dans ses œuvres (et surtout dans ses personnages), notamment au sein de la tétralogie dont *Incendies*, *Littoral*, *Forêts* et *Ciels* font partie. D'ailleurs dans *Incendies*, c'est un peu la même chose que dans la vie de Wajdi Mouawad, on ne sait jamais vraiment où vivent les personnages, on le devine, mais on ne peut quasiment jamais être sûr.

Ce caractère insaisissable semble être intimement lié à ses nombreuses et marquantes années d'exil.

B. Mouawad au cœur du théâtre :

Wajdi Mouawad est à la fois comédien, auteur et metteur en scène. Il est indéniablement un artiste polyvalent, dont la passion pour l'art le pousse dans différentes voix : le jeu d'acteur, l'écriture, la mise en scène, la radio, la réalisation de films, la danse, etc. Depuis quelques années, il est considéré comme une figure marquante (et montante) du « jeune » (de la nouvelle génération) théâtre québécois et même mondial.

Depuis quelques années, il est de plus en plus populaire (plus particulièrement avec le public adolescent) en France, jusqu'au point de devenir un artiste « incontournable ». D'ailleurs, au fil des années, nous pouvons nous rendre compte que les théâtres en France sont de plus en plus nombreux à lui apporter de l'aide pour ses créations. Pour ne prendre qu'un seul exemple, il suffit de voir le nombre faramineux de collaborateurs pour la création de sa pièce intitulée *Forêts*.

1. Les premières formations de Mouawad :

En ce qui concerne sa formation théâtrale, il est important de souligner qu'il est formé à l'École nationale de théâtre du Canada, à Montréal.

En 1991, il obtient son diplôme dans le domaine de l'interprétation. Il faut préciser que c'est la seule formation qu'il ait.

Avant d'entrer à l'École nationale de théâtre du Canada, Wajdi Mouawad faisait du théâtre amateur avec des groupes d'amis.

Durant sa formation, il fonde en 1990, la compagnie Théâtre Ô Parleur avec son amie Isabelle Leblanc, qui est elle-même, comédienne, auteur et metteur en scène.

2. Le travail d'interprétation :

À la base, Wajdi Mouawad sort d'une école avec un diplôme dans le domaine de l'interprétation. Dans ce domaine, il a par exemple travaillé sur les œuvres suivantes :

- *Les chaises*, d'Eugène Ionesco, mis en scène par Daniel Roussel, en 1992.
- *L'exil*, de Naji Mouawad, mis en scène par Wajdi Mouawad, en 1992.
- *Cabaret Neiges Noires*, de D.Champagne/J.F.Caron/J.F.Messier/P.Rafie, mis en scène par Dominic Champagne, en 1992.
- *Caligula*, d'Albert Camus, mis en scène par Brigitte Haentjens, en 1993.
- *Alphonse*, de Wajdi Mouawad, mis en scène par Serge Marois, en 1994.

- *Journée de nocces chez Cromagnons*, de Wajdi Mouawad, mis en scène par Paul Lefebvre et Michelle Rossignol, en 1994.
- *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, de et mis en scène par Wajdi Mouawad, en 1998.
- *Ce n'est pas de la manière qu'on se l'imagine que Claude et Jacqueline se sont rencontrés*, de et mis en scène par Estelle Clareton et Wajdi Mouawad, en 2000.
- *Les trois sœurs*, d'Anton Tchekhov, mis en scène par Wajdi Mouawad, en 2002.
- *Seuls*, texte de et mis en scène par Wajdi Mouawad, en 2008.
- *Les Justes*, d'Albert Camus, mise en scène de Stanislas Nordey, en 2010.

3. Directeur de structures et de compagnies :

De 1990 à 1999, il codirige avec Isabelle Leblanc la compagnie Théâtre Ô Parleur, qu'il aime qualifier de « théâtre de prise de parole ».

De 2000 à 2004, il dirige le Théâtre de Quat'Sous, à Montréal. C'est au sein de cette structure qu'il y a précisé sa volonté de faire en sorte que l'art dramatique prenne sa place comme voix dans la Cité, une voix qui ne capitule pas devant la pensée unique, une voix soucieuse du devoir de mémoire, une voix qui cherche le sens du présent.

Et en 2005, il fonde avec Emmanuel Schwartz deux compagnies de création : « Abé carré cé carré » au Canada et « Au carré de l'hypoténuse » en France.

De 2007 à 2012, il devient directeur du Théâtre français du CNA (Centre National des Arts) à Ottawa.

5. Mouawad metteur en scène :

Avec l'écriture, la mise en scène est véritablement le domaine de prédilection de Wajdi Mouawad.

a. Metteur en scène de ses propres pièces :

C'est seulement à partir de 1991, qu'il va commencer à mettre en scène ses propres pièces. Avant cela, son travail consistait surtout de faire des adaptations de pièces diverses et variées. Liste des mise en scène de ses propre pièces :

- *Littoral*, en 1997.

- *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, en 1998.

- *Rêves*, en 2000.

- *Ce n'est pas la manière qu'on se l'imagine que Claude et Jacqueline se sont rencontrés* (co-écrit avec Estelle Clareton), en 2000.

- *Incendies*, en 2003.

- *Forêts*, en 2006.

- *Seuls*, en 2008.

- *Ciels*, en 2009.

- *Temps*, en 2011.

b. Metteur en scène de pièces d'autres auteurs :

Il signe de nombreuses mises en scène pour les théâtres de Montréal, mais aussi pour les scènes du monde entier. Parmi elles, on peut trouver :

- *Al Malja* de Najil Mouawad, en 1991.
- *L'exil* de Najil Mouawad, en 1992.
- *Macbeth* de Shakespeare, en 1992.
- *Tu ne violeras pas* d'Edna Mazia, en 1995.
- *Trainspotting* de Irvine Welsh, en 1998.
- *Œdipe Roi* de Sophocle, en 1998.
- *Don Quichotte* de Cervantes, en 1998.
- *Disco Pigs* de Enda Walsh, en 1999.
- *Les Troyennes* d'Euripide, en 1999.
- *Lulu le chant souterrain* de Frank Wedekind, en 2000.
- *Reading Hebron* de Jason Sherman, en 2000.
- *Le mouton et la baleine* de Ahmed Ghazali, en 2001.

- *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, en 2001.
- *Manuscrit retrouvé à Saragosse*, un opéra de Alexis Nouss, en 2001.
- *Les trois sœurs* de Tchekhov, en 2002.
- *Ma mère chien* de Louise Bombardier, en 2005.
- *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Electre* de Sophocle, en 2011.
- *Ajax* et *Œdipe Roi* de Sophocle, en 2013.

Il est difficile de dresser une liste complète de ses adaptations et mises en scènes, car c'est un homme de théâtre assez prolifique, notamment dans le domaine de la mise en scène.

c. Mise en scènes dans le cadre de projets académiques :

Il a aussi travaillé à des mises en scènes dans le cadre de projets académiques, avec des textes comme :

- *Les trois sœurs*, de Tchekhov, en 2002.
- *Le tour du monde en 80 jours*, de Jules Verne, en 1994.
- *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, en 1991.

C. Mouawad et ses textes de théâtres :

1. La publication de ses pièces :

Au Canada, ses pièces sont publiées par Leméac depuis 1996 et la plupart en coédition avec Actes Sud-Papiers pour la France.

Depuis 2010, quelques unes de ses œuvres sont désormais éditées en livre de poches. Cependant, un grand nombre ne sont pas encore éditées et ne le seront probablement jamais.

2. Ses pièces de théâtres éditées :

- *Le songe*, Dramaturge Éditeurs, en 1996.

- *Alphonse*, Actes Sud-Papier, Leméac, en 1996.

- *Littoral*, Leméac/Actes Sud-Papiers, en 1999 Nouvelle édition, en Avril 2009, « Babel Littérature », en 2010.

- *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Leméac en 1999, Leméac/Actes Sud-Papiers, en 2011.

- *Pacamambo*, Leméac/Actes Sud-Papiers Junior, 2000, nouvelle édition, en 2007.

- *Rêves*, Leméac/Actes Sud-Papiers, en 2002.

- *Incendies*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003, nouvelle édition en 2009, « Babel Littérature » en 2011.

- *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Leméac/Actes Sud-Papier, en 2005.

- *Forêts*, Leméac/Actes Sud-Papier, en 2006, nouvelle édition en 2009, « Babel Littérature », en 2011.
- *Assoiffés*, Leméac /Actes Sud-Papier, en 2007.
- *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Leméac /Actes Sud-Papier, en 2008.
- *Seuls chemin, textes et peinture*, Leméac/Actes Sud-Papier, en 2008.
- *Le sang des promesses, (puzzle, racines et rhizomes)*, Leméac/actes Sud-Papier, en 2009.
- *Ciels*, Leméac/Actes Sud-Papier en 2009 et « Babel Littérature », en 2012.
- *Journée de noces chez les Cromagnons*, Leméac/Actes Sud-Papier, en 2011.
- *Temps*, Leméac/Actes Sud-Papier, en 2012.

3. Ses pièces de théâtres non éditées :

Une grande partie de ses œuvres ne sont pas encore publiée c'est parfois le cas de pièces qui ont déjà fait leur preuve sur les scènes de théâtre :

- *Déluge*, en 1985.
- *Partie de cache-cache entre deux tchécoslovaques au début du siècle*, en 1992.
- *Couteau*, en 1997.

- *John*, en 1997.
- *La mort est un cheval*, en 2002.
- *Silence d'usine : paroles d'ouvriers*, en 2005.
- *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète mais qui fut poseur de bombes) à sa mère morte depuis peu* (c'est une adaptation de son roman intitulé *Visages retrouvés*), en 2005.
- *Communistes Et Compagnons De Route Malakoffiots*, en 2009.

D. Les activités de Mouawad en parallèle au théâtre :

Wajdi Mouawad n'est pas seulement un homme de théâtre mais « un touche-à-tout » : cinéma, danse (chorégraphie), opéra, adaptation radiophonique, lecture de textes divers, traduction, poésie, etc.

1. Son approche du cinéma :

Une autre chose importante à signaler dans ce domaine, c'est l'adaptation de sa pièce de théâtre *Incendies* pour le cinéma par Denis Villeneuve, le film est sorti en 2010. *Incendies* est considéré comme un des 10 meilleurs film de 2011 par le *New York Times*. En trois fois, il va approcher personnellement le cinéma :

- En 2001, *Mon petit Pierrot*, réalisation Pierre Sidaoui Production Office national du film.
- En 2001, *La danse du guerrier*, réalisation Marie Brodeur Production Office national du film mai 2001.

- En 2004, *Littoral*, réalisation Wajdi Mouawad.

2. Traductions et adaptation pour la radio :

- *La vie devant soi*, d'Emile Ajar, pour Nuit Blanche, réalisé par Danielle Bilodeau.
- *L'œil du loup*, de Daniel Pennac, pour Nuit Blanche, réalisé par Danielle Bilodeau.
- *Les échelles du Levant*, d'Amin Maalouf, pour Nuit Blanche, réalisé par Danielle Bilodeau.
- *L'étranger*, d'Albert Camus, pour Nuit Blanche, réalisé par Danielle Bilodeau.

3. Travail chorégraphique :

- *Les oiseaux ne veulent plus parler*, en 1999.
- *Atlantic*, en 2002.

4. Ses écritures radiophoniques :

Il réalise aussi des œuvres radiophoniques, très peu d'entre elles sont aujourd'hui éditées, cependant il est important de les citer car elles contribuent très largement à souligner la diversité de son travail. Ce sont des pièces écrites exclusivement pour Radio-Canada.

5. Écritures pour la radio :

- *Loin des chaises*, réalisation François Ismert.
- *Wilfrid*, réalisation François Ismert.

- *William M*, réalisation François Ismert.
- *Le Chevalier*, réalisation François Ismert.
- *Dans la cathédrale*, réalisation François Ismert.
- *Les trains hurlent quand on tue*, réalisation Claude Godin.
- *Les étrangers du bord du monde*, réalisation Danielle Bilodeau, en collaboration avec Jean-François Caron et Lise Vaillancourt.

6. Roman :

- *Visage retrouvé*, édité chez Leméac/Actes Sud, en 2002. (Ce roman est l'œuvre la plus autobiographique de l'auteur, c'est quelque chose qu'il explique très ouvertement dans plusieurs interviews, c'est aussi une idée que l'on retrouve dans quelques articles portant sur Mouawad).
- *Un obus dans le cœur*, édité chez Leméac/Actes Sud Junior, collection « D'une seule voix », en 2007.
- *Anima*, édité chez Leméac/Actes Sud, en 2012.

7. Essai :

- *Le poisson-soi (version quarante-deux ans)*, Boréal, « collection liberté grande », en 2011.

8. Entretiens divers :

- Il a publié sous le titre *Je suis le méchant!*, une série d'entretiens de fond avec le

metteur en scène André Brassard (qui de 1982 à 1989 a été lui aussi le directeur artistique du Théâtre français du CNA), ce texte est édité par Leméac, en 2004.

- *Silence d'usine : paroles d'ouvriers*, avec d'anciens ouvriers de l'usine Philips à Aubusson, en 2004 (non publié).

- Mouawad a lui-même fait l'objet d'un livre d'entretiens réalisés par le sociologue Jean-François Côté. Cet ouvrage a pour titre *Architecture d'un marcheur*, il est édité par Léméac, en 2005.

- *Les communistes* entretiens avec des compagnons de route du Parti communiste à Malakoff, en 2007 (non publié).

- *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, avec Laure Adler, Éditions universitaires d'Avignon, en 2011.

9. Livre d'art :

- « **Beyrouth** », textes Wajdi Mouawad, photographies de Gabriel Basilico, Éditions Take5, en 2009.

E. Consécration du travail de Mouawad :

- En 1998, sa création *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* est élue meilleure production Montréalaise par l'Association québécoise des critiques de théâtre.

- En 2000, il obtient le prix littéraire du Gouverneur général du Canada dans la catégorie Théâtre pour *Littoral*.

- En janvier 2002, le gouvernement français a décerné à Wajdi Mouawad le titre de chevalier de l'Ordre National des Arts et des Lettres pour l'ensemble de son œuvre.

- En 2004, le prix de la Francophonie décerné par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) pour l'ensemble de son œuvre.
- Le 9 mai 2005, en France il a refusé le Molière du meilleur auteur francophone pour sa pièce *Littoral*.
- En 2006, il est nommé artiste pour la paix.
- En 2009 au Festival d'Avignon, il est l'artiste associé et il se voit récompensé par le grand prix du théâtre de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre dramatique.
- En juin 2009 il obtient le grand prix du théâtre de l'Académie Française, pour récompenser l'ensemble de son œuvre dramatique (ce prix prestigieux a déjà récompensé des auteurs tels que Jean Anouilh en 1980, mais aussi Marguerite Duras en 1983, Fernando Arrabal en 1993, Éric-Emmanuel Schmitt (2001), Michel Vinaver en 2006).

F. Présentation des quatre pièces de la tétralogie du Sang des promesses :

1. Première partie : *Littoral*.

Wilfried perd son père qu'il ne connaissait quasiment pas. Il s'empare du corps de celui-ci afin de partir l'enterrer dans son pays d'origine. En arrivant sur place, il se rend compte qu'il n'y a plus de place dans les cimetières (à cause de la guerre). Au fil de cette pérégrination sur les terres de son père, Wilfried fait la connaissance de jeunes gens de son âge, la plupart sont orphelins de la guerre, ces derniers l'aident dans sa recherche. Finalement c'est au niveau du littoral (entre l'eau et la terre) que Wilfried fait ses adieux au cadavre de son père. Par cette errance, il parvient enfin à se construire et à devenir en quelque sorte un adulte à part entière.

2. Seconde partie : *Incendies*.

L'histoire s'ouvre sur le décès de Nawal Marwan (muette depuis cinq ans) et sur l'ouverture de son énigmatique testament. Dans celui-ci, elle demande à ses deux enfants Jeanne et Simon (jumeaux), de transmettre deux lettres : une pour leur frère et l'autre pour leur père. Les deux jumeaux avant l'ouverture de ce testament ne connaissaient pas l'existence de ces deux hommes, Jeanne et Simon partent à leurs recherches dans un pays ravagé par la guerre civile. Peu à peu, ils découvrent l'horrible vérité de leur origine. Ainsi, ils apprennent l'exil de leur mère enceinte, puis l'abandon forcé de l'enfant. Au fil du périple ils découvrent leur mère. Dans un premier temps, ils apprennent son engagement, mais aussi son emprisonnement. Ensuite, ils découvrent qu'elle a été violée et torturée pendant dix ans. Finalement, ils finissent par comprendre que le frère et le père à qui ils devaient remettre une lettre, est en fait une seule et même personne.

3. Troisième partie : *Forêts*.

La pièce s'ouvre sur le personnage de Loup, une jeune fille de 16 ans révoltée. Suite à la mort de sa mère, elle part à la recherche de ses origines. Avec l'aide de Douglas (un paléontologue), elle tente de reconstruire le passé en partant de la découverte d'un crâne. Afin de comprendre ses origines, elle tente de reconstituer le parcours de six générations de femmes de sa lignée. Elle découvre, le viol, l'inceste et les guerres que ces femmes ont pu vivre.

4. Quatrième partie : *Ciels*.

La pièce s'ouvre sur l'histoire de cinq personnages enfermés (de leur propre gré) et coupés du reste du monde (ils ont uniquement droit à vingt minutes de conversation avec leurs familles). Ils travaillent pour une cellule anti-terroriste, ils écoutent des conversations téléphoniques afin de déchiffrer une énigme et de déjouer des attentats dans différentes villes du monde. Cependant, aucun ne parviendra à déchiffrer le message terroriste qui en vérité se cache au sein de deux œuvres de la Renaissance.

ANNEXES :

Table des annexes :

Annexe 1 : « *Le torse de Cassandra* »

Annexe 2 : « Formes dramatiques et épiques selon Brecht »

Annexe 3 : « *The logical song* de Supertramp »

Annexe 4 : « *Al Atlal* (Les ruines) »

Annexe 5 : « Le scarabée »

Annexe 6 : « Mot de Wajdi Mouawad »

Annexe 7 : « Théâtre - Les estis d'intellectuels »

Annexe 8 : « Manifeste pour une « littérature-monde » »

Annexe 9 : « Wajdi Mouawad et le principe d'infailibilité »

Annexe 10 : « Calendrier du Théâtre Français »

Annexe 11 : « Manifeste du FLQ »

Annexe 12 : « Lettre à Stephen Harper - La rive miroir »

Annexe 13 : « « La Nausée » Lettre à Wajdi Mouawad »

Annexe 14 : « De l'opportunisme »

Annexe 15 : « Première et dernière lettre à M. Mouawad »

Annexe 16 : « Lettre à Marie Trintignant »

Annexe 17 : « Lettre de Wajdi Mouawad à sa fille »

Annexe 18 : « Serge Denoncourt - Tout le monde en parle »

Annexe 19 : « Lettre ouverte aux gens de mon âge »

Annexe 20 : « *Le sexe de l'homme* »

Annexe 21 : « Les mots peuvent encore sauver Sakineh »

Annexe 22 : « La courbature »

Annexe 23 : « La phrase manquante »

Annexe 24 : « Entretien - Avignon 2009 »

Annexe 25 : « Le mot empoisonné »

Annexe 26 : « Nous sommes des immeubles »

Annexe 1 : « Le torse de Cassandre »

- Lettre à Mme la ministre de la Culture et des Communications. De Wajdi Mouawad. Le jeudi 03 février 2005

Mme la ministre de la Culture et des Communications,

Je vous écris à la faveur d'une nuit d'insomnie. Je ne suis plus directeur artistique du Quat'Sous, je ne suis pas membre de l'Union des artistes et ne fais partie d'aucune association. Mon étonnement, seul, me tient éveillé. C'est lui qui me pousse à vous écrire pour vous témoigner ma consternation devant la férocité de votre apolitique culturelle. De votre absence.

Mme la ministre de la Culture, je suis auteur et metteur en scène québécois. Je relève donc de vous, et c'est fatigant de ne pas savoir de qui on relève, fatigant de relever d'un silence qui tait ses idées, ses désirs, ses aspirations. Je vous écris car il me semble important que vous sachiez comment, dimanche dernier, alors que la communauté théâtrale fêtait le 50^e anniversaire du Théâtre de Quat'Sous lors de la Soirée des Masques, votre absence a résonné.

« La ministre n'est pas venue », disait-on, désabusé. Votre absence était si bruyante dans son silence qu'elle couvrait les applaudissements de 800 personnes.

Mme la ministre de la Culture et des Communications, pourquoi, depuis que vous êtes ministre, n'êtes-vous jamais venue au Quat'Sous, sachant l'état de dégradation avancé dans lequel le bâtiment se trouve alors que Diane Lemieux, votre prédécesseur,

y est venue à trois reprises pour constater, de ses propres yeux, l'état des lieux ?

Pourquoi, lorsque je vous ai écrit à titre de directeur artistique de ce théâtre, n'ai-je reçu aucune réponse de votre part ? Pourquoi Éric Jean, après sa nomination, n'a-t-il reçu aucunes félicitations ? Pourquoi ne vous entend-on pas ? Pourquoi n'êtes-vous pas venue fêter le Quat'Sous ? Pourquoi ?

Craigniez-vous que l'on vous dise des choses désagréables ? Mais c'est pour cela que vous êtes ministre ! Pourquoi vous paye-t-on ? Votre travail consiste à entendre ces choses et à y répondre. Mais rien. On ne sait pas ce que vous pensez.

Vous dites vouloir améliorer les conditions de vie des artistes. Bien. Mais qu'est-ce que c'est, un artiste ? Croyez-vous que tout le monde puisse être un artiste ? Qu'est-ce que la création ? Qu'est-ce que le divertissement ? Qu'est-ce que le risque ? Que signifie « industrie culturelle » ? Que signifie être libéral ? Où êtes-vous ? Mme la ministre, êtes-vous une ministre ? Êtes-vous là ?

L'effondrement.

Toujours rien. Qu'un silence, de plus en plus bruyant, de plus en plus terrifiant. Au début de votre mandat, j'y voyais la maladresse, mais depuis ce dimanche soir où vous n'étiez pas là pour fêter le théâtre où Brassard et Tremblay ont fait leurs premières armes, votre silence me fait entendre, venant des profondeurs, la voix ancienne et autrement plus catastrophique de Cassandra.

Cassandra avait prévu l'effondrement de Troie, prévu les vautours dévorant les cadavres des Troyens au pied des murailles; sa voix, je vous assure, nous a parlé à travers votre absence. Elle nous a annoncé l'effondrement d'une culture. L'effondrement d'un monde que des Troyens comme Paul Buissonneau et Jean-Pierre Ronfard ont bâti. L'effondrement d'un monde qui n'aura plus ses ailes pour voler vers le Soleil, au risque

de s'y brûler.

La voix de Cassandra nous dit : « L'absence et le silence sont là. Ils sont là. Parmi vous. Entendez-les! »

À l'heure où le milieu de la danse agonise à la suite de la faillite du Festival international de nouvelle danse et la fermeture de la Fondation Jean-Pierre-Perrault, alors que les étudiants du Conservatoire de Montréal traînent dans des couloirs lugubres, que la compagnie Ubu n'a pas de lieu de diffusion ni de lieu de répétition, que le Théâtre du Rideau Vert n'est pas certain de se relever de sa physiothérapie, que le Quat'Sous s'écroule physiquement, que les acteurs et actrices de l'UDA et les théâtres institutionnels sont aux prises avec des difficultés qui les font se jeter les uns sur les autres, laissés à eux-mêmes, que le mode de production au complet est pris dans une tourmente le faisant créer spectacle après spectacle dans une frénésie assoiffée qui a tout l'air d'un signe de disparition, on se demande bien ce que, vous, vous pensez.

Mais le silence ! Le silence ! Cassandra nous annonce, à travers votre silence, que vous vous taisez par choix. Que vous êtes là, debout, à attendre la fin. Un nettoyeur. Un vautour. Votre silence semble être celui de celle qui attend que tout meure pour que, dans ce monde, ne subsiste que ce qui va survivre: les comédies musicales du privé et la télévision.

Votre silence annonce, je vous assure, la radio-canadisation de la culture de création : amputation, annulation, exécution. Cassandra, usant de votre silence, nous annonce la défaite lamentable des auteurs, acteurs, danseurs et interprètes qui voient dans la scène une tentative d'élévation. Cassandra nous dit que c'est voulu. C'est intentionnel. Cet échec est désiré par vous. Il fait partie de votre programme. « Le Québec, selon la philosophie du Parti libéral, n'a pas les moyens de s'offrir des activités déficitaires, quelles qu'elles soient. La culture ne fera pas exception. »

Faites quelque chose !

Ainsi, Cassandre traduit votre silence. Votre mission est-elle d'espacemusicaliser le domaine de la culture, de le nettoyer de ses scories, comme Radio-Canada a eu à le faire avec la Chaîne culturelle ? Dans ce cas, avec mes camarades de création, nous sommes les scories. Le Quat'Sous, qui n'a que 160 places, est une scorie.

Dites que je me trompe, mais expliquez en quoi je me trompe. Écrivez-le, prenez la parole, moquez-vous de moi, de mes airs et de mes enflures, dites que je suis un abruti, un idiot, mais prononcez-vous, faites quelque chose !

Mme la ministre, au musée du Louvre, il y a une statue de Cassandre. Une statue qui, comme beaucoup de vestiges, nous est arrivée démunie de ses membres et de sa tête. Simplement un torse. Celui de Cassandre. Ce torse, qui n'est rien d'autre qu'un bloc de marbre, semble dire : vous pouvez décapiter toute tentative d'existence de moi, mais il restera, ne serait-ce que dans la tournure de mon thorax, suffisamment de mystère pour que survive l'incompréhensible présage.

Cet incompréhensible présage, il est précisément ce qui forme la mémoire collective. L'histoire se souvient des bourreaux, des juges et parfois des victimes, mais elle n'oublie jamais ceux et celles qui, cherchant à comprendre les trois, ont su n'être aucun d'entre eux. Ceux-là, on peut les appeler les fous, les poètes et les penseurs. Votre absence de dimanche soir nous annonçait votre décision de les abattre. Baissez votre jeu, faites-nous voir votre masque. Il a, peut-être, les traits ahuris de la Méduse.

Annexe 2 : « Formes dramatiques et épique selon Brecht »

	Théâtre	Épique
Forme	ACTION	NARRATION
Place du spectateur	Implication dans l'action scénique	Mise à distance de l'action scénique
	Participe	Observe

Activité intellectuelle	Épuise son activité intellectuelle	Le spectacle éveille son sens critique
Vision du monde	Vision du monde imposée	Vision du monde
Sentiments	Lui est occasion de sentiments	Pas de sentiments
Projet du spectacle	Expérience affective	Argumentation
Place du spectateur dans l'action	Suggestion	Le spectateur est placé devant, il étudie
	Le spectateur est à l'intérieur, il participe	Mise à distance du spectateur

Sentiment	Les sentiments sont conservés tels quels	Les sentiments sont poussés jusqu'à devenir des connaissances
-----------	---	--

La place de l'homme	L'homme est supposé connu	L'homme qui se transforme et transforme
	L'homme immuable	Objet de la quête
Déroulement de l'action	Une scène pour la suivante	Chaque scène pour elle
	Déroulement linéaire	Déroulement sinueux
	Intérêt passionné pour le dénouement	Pas de passions
Temps de l'action	Évolution continue	Bonds dans le temps
L'homme	L'homme comme donnée fixe	L'homme comme procès
Être et pensée	La pensée détermine l'être	L'être social détermine la pensée
Enjeux du théâtre	SENTIMENTS	RAISON

Annexe 3 : « The Logical Song de Supertramp »

- *The logical song*⁵⁴³ est une chanson extraite de *Breakfast in America*⁵⁴⁴ qui est le sixième album studio du groupe Supertramp⁵⁴⁵, sorti en 1979.

Paroles : ⁵⁴⁶

« When I was young, it seemed that life was so wonderful

Quand j'étais jeune, la vie semblait merveilleuse

A miracle, oh it was beautiful, magical

Un miracle, oh, elle était belle, magique

And all the birds in the trees, well they'd be singing so happily

Et tous les oiseaux dans les arbres chantaient si joyeusement

Joyfully, playfully watching me

Avec joie et entrain, en me regardant

But then they send me away to teach me how to be sensible

Mais voilà qu'ils m'envoient loin pour m'apprendre à être raisonnable

Logical, responsible, practical

Logique, responsable, pratique

And they showed me a world where I could be so dependable

Et ils m'ont montré un monde dans lequel je pourrais être si fiable

543 « La chanson Logique », traduction de l'auteur.

544 « Petit déjeuner en Amérique », traduction de l'auteur.

545 « Superclochard », traduction de l'auteur.

546 Traduction française de l'auteur de la présente thèse.

Clinical, intellectual, cynical

Froid, intellectuel, cynique

There are times when all the world's asleep

Il y a des moments où le monde est endormi

The questions run too deep for such a simple man

Les questions vont trop en profondeur, pour une homme si simple

Won't you please, please tell me what we've learned

Voulez-vous, je vous prie, me dire ce que nous avons appris

I know it sounds absurd but please tell me who I am

Je sais que cela semble absurde mais, je vous en prie, dites moi qui je suis

Now watch what you say or they'll be calling you a radical

Bon, faites attention à ce que vous dites ou ils vous traiteront de radical

Liberal, fanatical, criminal

Libéral, fanatique, criminel

Won't you sign up your name, we'd like to feel you're

Voulez-vous bien inscrire votre nom, nous aimerions sentir que tu es

Acceptable, respectable, presentable, a vegetable !

Acceptable, respectable, présentable, un légume !

At night, when all the world's asleep

La nuit, lorsque le monde entier est endormi

The questions run so deep for such a simple man

Les questions vont tellement en profondeur pour une homme si simple

Won't you please, please tell me what we've learned

Voulez-vous, je vous prie, me dire ce que nous avons appris

I know it sounds absurd but please tell me who I am

Je sais que cela semble absurde mais, je vous en prie, dites moi qui je suis »⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Texte de *The logical Song*. Traduction de l'auteur.

Annexe 4 : « Al Atlal (Les ruines) »

- *Al Atlal* est un poème du docteur Ibrahim Naji.

Al Atlal, c'est la chanson que Sawda et Nawal choisissent pour penser l'une à l'autre. C'est une chanson pour donner du courage, comme elles disent.

« Rappelle-toi des paroles. (Elles récitent le poème *Al Atlal* en arabe.) Récite-le chaque fois que je te manquerai, et quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. » ⁵⁴⁸

Al Atlal est un poème du docteur Ibrahim Naji, musique de Riad Sunbati. *Al Atlal* est paraît-il l'une des plus belles chansons de la musique arabe. Il est très difficile de se faire traduire cette chanson car à la base c'est un poème et la poésie arabe est particulièrement difficile à retranscrire dans une autre langue. De plus, il y a aussi une volonté tout à fait avouée de ne pas vouloir traduire ce texte afin de ne pas le dénaturer et d'éviter que ce poème soit réapproprié par une autre culture. Cependant une partie de la traduction du texte existe et la voici :

« Rends moi ma liberté,

Détaches mes mains Je t'ai tout donné,

Je n'ai rien gardé.

Mes poignets saignent encore.

Pourquoi garderais je ces liens alors que tu m'a tout enlevé ?

548 MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Op.cit., p.62.

Pourquoi resterais captive alors que le monde m'appartient... »⁵⁴⁹

Texte du poème en langue arabe :

يا فؤادي لا تسأل أين الهوى كان صرحاً من خيال فهوى
أيقيني واشرب على أطلاله ورو عني طالما الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبراً وحديثاً من أحاديث الجوى

لست أنساك وقد أغريتني بغم عذب المنادة رقيق
و يد تمتد نحوي كيد من خلال الموج مدت لغريق
و بريق يظماً الساري له أين في عينيك ذياك البريق

يا حبيباً زرت يوماً أيكه طائر الشوق أغنى ألمي
لك إبطاء المدلّ المنعم و تجني القادر المحتكم
و حنيني لك يكوي أضلعي و التواني جمرات في دمي

أعطني حريتي أطلق يدياً انني أعطيت ما استبقيت
اه من قيدك أدمى معصمي لم أبقيه و ما أبقى علياً
ما احتفاظي بعهود لم تصنعه و لم الأسر و الدنيا لدياً

أين من عيني حبيب ساهر فيه عز و جلاء و حياء
واثق الخطوة يمشي ملكاً ظالم الحسن شهى الكبرياء
عبق السحر كأنفاس الربى ساهم الطرف كأحلام المساء

أين مني مجلس أنت به فتنة تمت سناء و سنى
و أنا حب و قاب غائم و فراش خائر منك دنى
و من الشوق رسول بيننا و نديم الكأس لنا

هل رأى للحب سكارى مثلاً كم بنينا من خيال حولنا
و مشينا في طريق مقمر تثبت الفرحة فيه قبلنا
و ضحكنا ضحك طفلين معا و عدونا فسبقنا ظلنا

549 Traduction extraite d'un forum sur la poésie arabe.

و انتبهنا بعد ما زال الرحيق و أفقنا ليت أنا لم نفيق
يقظة طاحت بأحلام الكرى و تولى الليل و الليل صديق
و اذا النور نذير طالع و اذا الفجر مطلّ كالحرّيق
و اذا الدنيا كما نعرفها و اذا الأحباب كلّ في طريق

أيّها الساهر تغفو تذكر العهد و تصحو
و اذا ما التأم الجرح جدّ بالتذكّار جرح
فتعلّم كيف تنسى و تعلّم كيف تمحو

يا حبيبي كلّ شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربّما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعد ما عزّ اللقاء
فاذا أنكر خلّ جلّه و تلاقينا لقاء الغرباء
و مضى كلّ الى غايته لا تقل سننا فإنّ الحظّ شاء

Annexe 5 : « Le scarabée »

- Texte de Wajdi Mouawad : page d'accueil de son site internet.

Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l'animal. Pourtant, le scarabée trouve, à l'intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n'importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d'Afrique, le noir de jais du scarabée d'Europe et le trésor du scarabée d'or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères.

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.

Annexe 6 : « Mot de Wajdi Mouawad »

- Texte de MOUAWAD Wajdi : édito du programme 2008-2009 du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal.

L'envie d'écrire pour ne plus être compris.

Que faire lorsque vous ne supportez plus

Quelque chose que l'on ne peut pas affirmer ne pas supporter ?

La domestication d'une vie sage et sauvage.

Tigres emprisonnées.

Cela ne date pas d'hier :

« Les chiens aboient contre ce qu'ils ne connaissent pas ».

Héraclite d'Éphèse, VI^e siècle av. J.C.

Un mot dans un programme.

Avec la date de retombée.

Encore et toujours.

Année après année

...

Bon.

Voilà.

Il faut trouver une solution maintenant !

Courage pour soi tout seul.

Marcher dans une ville froide et penser :

« Si je tombais dans le coma, quel objet trouverais-je dans mon coma ? »

Tout est trop propre.

De plus en plus propre.

Étincelant.

L'ennuie est étincelant.

Le mot comprendre est devenu propre.

Mort à la compréhension !

Guerre au crédible !
Guerre au crédible!
Rager, enrager contre la mort de la lumière.
Mot d’auteur pour un programme.
Envie d’avaler soleil et couleur rouge
Brûler comme un figuier
Pour rendre au ciel ce qu’il fut donné en lumière
Le reste le rendre à la terre.
Donnant, Donnant !
Héraclite est mort dévoré par les chiens !
Qui peut encore en dire autant ?
Qui oserait encore ?
Haïr le « j’aime beaucoup ce que vous faites ».
Chercher de toute ton espérance le suicide
Artistique.
Le chercher
Le trouver
Mordre dedans
Accrocher la corde au cou de la beauté
Et la tirer dans sa propre gorge
La défenestrer de l’intérieur !
Qui saura enfin sauter par la fenêtre en
Emportant la fenêtre dans sa propre chute, ne
laissant derrière soi que le vide profond de son
Être comme on laisse une marque
Dans le visage du soleil domestique ?

Annexe 7 : « Théâtre - Les estis d'intellectuels »

- Texte de MOUAWAD Wajdi, « Les estis d'intellectuels », dans *Le Devoir*, mercredi 17 novembre 2010.

Parmi les différentes attitudes qui s'offrent à nous une fois que nous avons réussi à franchir les portes d'une librairie, la plus courante consiste à rester ébahis devant la quantité astronomique de livres que nous n'avons pas encore lus. Une vie ne suffirait pas à la tâche — et encore moins la nôtre, que nous trouvons, pour la plupart, et peu importe l'âge, déjà très avancée. On se dit: « Tout ce que je n'ai pas encore lu. » Il existe aussi une autre attitude, tout aussi courante, c'est celle du collectionneur. Celui-là sévit secrètement, sans que l'on puisse le repérer, dans tous les supermarchés de livres (Renaud-Bray, Provigo, Carrefour, Ikéa et Archambault). Il a chez lui, ce collectionneur, bien rangés par ordre alphabétique, tous les auteurs qu'il faut avoir : Apollinaire et tous les A, Baudelaire et tous les B, Camus et tous les C, Duras et tous les D, Echenoz et tous les E...

Celui-là, le collectionneur, en est (si l'on veut une lecture psychanalytique du phénomène) encore au stade anal. Il garde sa crotte. Elle est à lui. C'est sa crotte! Il la collectionne, il l'astique, l'époussette, et la range sur les étagères de sa bibliothèque. Lire importe peu du moment que toutes les cases sont remplies, du moment qu'il a chez lui, alignés, dans son foyer, les auteurs que Pivot lui a dit qu'il fallait avoir parce que ce sont les 1001 auteurs qu'il faut avoir chez soi. C'est un super obéissant. C'est d'ailleurs lui qui a inventé cette expression qui se retrouve dans tous les sites de ventes de livres: « Ceux qui ont acheté ce livre ont aussi acheté... » — comme si on leur avait demandé quelque chose à ces connards, comme si, parce que les autres ont aussi acheté ces autres livres, c'était un argument suffisant pour les acheter à notre tour.

Il existe une autre façon de rentrer dans une librairie, qui comporte, cependant, quelques risques de dérapages et exige un minimum de préparation: il faut d'abord repérer un libraire. Un libraire œuvre dans une librairie. Il ne travaille pas dans un magasin. Mais ce n'est pas là son trait le plus caractéristique. Non. C'est un zigoto. C'est-à-dire que c'est un individu de mauvaise foi qui peut, à la limite, refuser de vous vendre un livre parce qu'il a le sentiment que vous vous le procurez pour les mauvaises raisons et qui sera capable de vous faire sortir de sa librairie avec l'œuvre complète de Blaise Cendrars entre les mains quand vous étiez venu acheter innocemment, et pour la vingtième fois, *Le Très-Bas* de Christian Bobin pour l'offrir encore à un de vos amis. Donc, après avoir repéré le libraire, vous devez à présent vous trouver un couteau, un poignard ou, encore mieux, un revolver.

Quand ces deux paramètres sont remplis, vous entrez dans la librairie et, ni un ni deux, vous vous avancez vers le libraire, vous le poussez par le collet, vous le plaquez contre un mur, vous lui flanquez votre gun sur la tempe, vous crinquez le chien et vous lui dites, en lui faisant comprendre que ce n'est pas une blague et qu'en aucun cas vous n'hésitez à tirer : « Il est où, le criss de livre, le seul, l'unique, qui va agir sur moi comme l'eau bouillante agit sur l'esti de poche de thé pour en révéler toutes les saveurs ? Il est où le livre qui va m'ébouillanter et libérer de moi les parfums que je ne parviens pas à libérer par moi-même ? Il est où ? Réponds ou bedon je grille ta cervelle de libraire ! Puis parle-moi pas du livre que tout le monde a lu ni du livre que tout le monde dit qu'il faut avoir lu, parle-moi surtout pas du livre qui a gagné l'esti de combat du livre à la radio parce que là c'est le chargeur au complet que je vas te vider, parle-moi pas des palmarès, parle-moi pas de ton salon du livre, parle-moi pas des prix, parle-moi pas des chroniqueurs, parle-moi pas de personne, parle-moi de toi, puis parle-moi à moi ! » Bon. À partir de là, et dépendamment de la réaction et de la réponse du libraire, il vous appartiendra d'appliquer votre libre arbitre. Échapper à la dictature du bruit. La dictature du « tout avoir lu » creuse nos tombes, achat après achat. Lire ne signifie pas: lire tout. Il est possible de ne lire, toute sa vie durant, qu'un seul livre. Mais alors on le lit!

Sophocle n'a jamais lu Shakespeare.

Montaigne n'a pas ouvert une seule fois *La Métamorphose* de Kafka.

Proust ne connaît pas Cormac McCarthy.

Ce n'est pas une simple question de chronologie. La seule façon d'échapper à l'obéissance c'est la désobéissance et, parfois, mourir avant l'écriture du prochain best-seller reste le meilleur moyen pour ne pas avoir à le subir.

Échapper à la culture ! La culture est accumulation de livres, or la littérature est un livre. Un seul. Toujours. Jamais deux. Même quand on en lit deux, il faut bien poser l'un pour ouvrir l'autre. La culture est le poison de tout geste d'expression. Écrire pour appartenir à sa culture c'est obéir à ce qu'il y a de plus détestable dans cette culture. La culture est le mot qui permet de ne pas dire le mot « art ». La culture n'est pas la fierté d'aucun peuple. La fierté d'un peuple c'est son courage à ne jamais obéir à ce qui, chez lui, et malgré lui, veut s'instaurer comme culture: langage au lieu de langue, tradition au lieu d'altérité, passé au lieu de mythe.

L'histoire du boa

Mais c'est ici une chronique de théâtre. Je referme la parenthèse. Théâtre donc. En 8000 signes. Et bien ! Comme d'hab : subordonnés aux abonnements, assujettis aux demandes de subventions qui sont la forme contemporaine de la torture découverte par les États démocratiques envers leurs dissidents qui n'ont de dissident que le désir : « Quel est ton projet ? Avec qui ? Pourquoi ? Pour qui ? Quelle conception as-tu du théâtre ? Quelle sera ta mise en scène, connard ? Devant quel public, enfoiré, quel est ton budget, gros cave ? Envoye ! Shoot ! Réponds sacrament puis vite à part de d'ça parce que j'en ai 400 comme toi qui veulent se faire torturer, pis t'as intérêt à bien répondre sinon ta subvention tu vas l'avoir dans le cul ! ».

Les « artistes », transformés en préposés à l'industrie culturelle, font rayonner

ladite culture aux quatre coins du monde... le coin étant précisément l'unique place où il leur est permis de rayonner. Cadenassé par les ententes syndicales signées entre chaque corps de métiers, le théâtre au Québec est passé, en 20 ans, de l'art de créer avec peu à celui d'administrer avec encore moins. C'est l'histoire du boa qui s'est pris pour sa propre branche et, troquant sa flexibilité contre la rigidité, n'a plus été en mesure de dessiner les courbes infinies que sa morphologie particulière lui permettait de dessiner auparavant.

Que faire ?

Cesser de faire de l'économie, se remettre à faire de la politique. Faire des spectacles qui énervent ! En d'autres termes ? Donner les théâtres aux récalcitrants, aux criss d'intellectuels. Au Québec, ils sont légion : Olivier Choinière, Christian Lapointe, Denis Marleau, Évelyne de la Chenelière, Marie Brassard, Gabriel Arcand... Ils ne vous le diront pas, ils diront même: « Moi ? JAMAIS !! » Mais ce sont des estis d'intellectuels ! Ils se promènent avec un couteau dans la poche ou un gone ! Ils ont tous un libraire traumatisé à leur actif ! Ils ne collectionnent pas ! Ce sont des macaques et ils sont l'avenir du théâtre. Pour 100 ans. C'est eux. Ils sont sublimes !

En vrac

- « Il faut subir le poids de ces temps d'affliction, dire ce que nous sentons, et non tout ce qu'il y aurait à dire. Le plus vieux est celui qui a le plus souffert. Nous qui sommes jeunes, nous ne verrons jamais ni tant de maux, ni tant de jours. » (Dernière phrase du Roi Lear de Shakespeare.)
- « Il ramènera le cœur des pères vers leurs fils et le cœur des fils vers leurs pères, de peur que je ne vienne frapper le pays d'anathèmes. » (Dernière phrase de l'Ancien Testament).
- « Si l'on savait, si l'on savait ! » (Dernière phrase des Trois sœurs d'Anton Tchekhov.)

Annexe 8 : « Manifeste pour une « littérature-monde » »

Le Monde, 16 mars 2007

Pour une « littérature-monde » en français

*Le manifeste de quarante-quatre écrivains en faveur d'une langue française qui
serait*

« Libérée de son pacte exclusif avec la nation »

Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lionel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la « périphérie », simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une

littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français.

Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le « référent » : pendant des décennies, ils auront été mis « entre parenthèses » par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors, « sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation ». Le roman était une affaire trop sérieuse pour être confiée aux seuls romanciers, coupables d'un « usage naïf de la langue », lesquels étaient priés doctement de se recycler en linguistique. Ces textes ne renvoyant plus dès lors qu'à d'autres textes dans un jeu de combinaisons sans fin, le temps pouvait venir où l'auteur lui-même se trouvait de fait, et avec lui l'idée même de création, évacué pour laisser toute la place aux commentateurs, aux exégètes. Plutôt que de se frotter au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales, le roman, en somme, n'avait plus qu'à se regarder écrire.

Que les écrivains aient pu survivre dans pareille atmosphère intellectuelle est de nature à nous rendre optimistes sur les capacités de résistance du roman à tout ce qui prétend le nier ou l'asservir...

Ce désir nouveau de retrouver les voies du monde, ce retour aux puissances d'incandescence de la littérature, cette urgence ressentie d'une « littérature-monde », nous les pouvons dater : ils sont concomitants de l'effondrement des grandes idéologies sous les coups de boutoir, précisément... du sujet, du sens, de l'Histoire, faisant retour sur la scène du monde - entendez : de l'effervescence des mouvements antitotalitaires, à l'Ouest comme à l'Est, qui bientôt allaient effondrer le mur de Berlin.

Un retour, il faut le reconnaître, par des voies de traverse, des sentiers vagabonds – et c’est dire du même coup de quel poids était l’interdit ! Comme si, les chaînes tombées, il fallait à chacun réapprendre à marcher. Avec d’abord l’envie de goûter à la poussière des routes, au frisson du dehors, au regard croisé d’inconnus. Les récits de ces étonnants voyageurs, apparus au milieu des années 1970, auront été les somptueux portails d’entrée du monde dans la fiction. D’autres, soucieux de dire le monde où ils vivaient, comme jadis Raymond Chandler ou Dashiell Hammett avaient dit la ville américaine, se tournaient, à la suite de Jean-Patrick Manchette, vers le roman noir. D’autres encore recouraient au pastiche du roman populaire, du roman policier, du roman d’aventures, manière habile ou prudente de retrouver le récit tout en rusant avec « l’interdit du roman ». D’autres encore, raconteurs d’histoires, investissaient la bande dessinée, en compagnie d’Hugo Pratt, de Moebius et de quelques autres. Et les regards se tournaient de nouveau vers les littératures « francophones », particulièrement caribéennes, comme si, loin des modèles français sclérosés, s’affirmait là-bas, héritière de Saint-John Perse et de Césaire, une effervescence romanesque et poétique dont le secret, ailleurs, semblait avoir été perdu. Et ce, malgré les œillères d’un milieu littéraire qui affectait de n’en attendre que quelques piments nouveaux, mots anciens ou créoles, si pittoresques n’est-ce pas, propres à raviver un brouet devenu par trop fade. 1976-1977 : les voies détournées d’un retour à la fiction.

Dans le même temps, un vent nouveau se levait outre-Manche, qui imposait l’évidence d’une littérature nouvelle; en langue anglaise, singulièrement accordée au monde en train de naître. Dans une Angleterre rendue à sa troisième génération de romans woolfiens – C’est dire si l’air qui y circulait se faisait impalpable –, de jeunes triblions se tournaient vers le vaste monde, pour y respirer un peu plus large. Bruce Chatwin partait pour la Patagonie, et son récit prenait des allures de manifeste pour une génération de *travel writers* (« *J’applique au réel les techniques de narration du roman, pour restituer la dimension romanesque du réel*»). Puis s’affirmaient, en un impressionnant tohu-bohu, des romans bruyants, colorés, métissés, qui disaient, avec une force rare et des mots nouveaux, la rumeur de ces métropoles exponentielles où se heurtaient, se brassaient, se mêlaient les cultures de tous les continents. Au cœur de cette effervescence, Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Hanif Kureishi, Michael Ondaatje et

Salman Rushdie, qui explorait avec acuité le surgissement de ce qu'il appelait les « hommes traduits » : ceux-là, nés en Angleterre, ne vivaient plus dans la nostalgie d'un pays d'origine à jamais perdu, mais, s'éprouvant entre deux mondes, entre deux chaises, tentaient vaille que vaille de faire de ce télescopage l'ébauche d'un monde nouveau. Et c'était bien la première fois qu'une génération d'écrivains issus de l'émigration, au lieu de se couler dans sa culture d'adoption, entendait faire œuvre à partir du constat de son identité plurielle, dans le territoire ambigu et mouvant de ce frottement. En cela, soulignait Carlos Fuentes, ils étaient moins les produits de la décolonisation que les annonceurs du XXI siècle.

Combien d'écrivains de langue française, pris eux aussi entre deux ou plusieurs cultures, se sont interrogés alors sur cette étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux « francophones », variante exotique tout juste tolérée, tandis que les enfants de l'ex-empire britannique prenaient, en toute légitimité, possession des lettres anglaises ? Fallait-il tenir pour acquis quelque dégénérescence congénitale des héritiers de l'empire colonial français, en comparaison de ceux de l'empire britannique ? Ou bien reconnaître que le problème tenait au milieu littéraire lui-même, à son étrange art poétique tournant comme un derviche tourneur sur lui-même, et à cette vision d'une francophonie sur laquelle une France mère des arts, des armes et des lois continuait de dispenser ses lumières, en bienfaitrice universelle, soucieuse d'apporter la civilisation aux peuples vivant dans les ténèbres ? Les écrivains antillais, haïtiens, africains qui s'affirmaient alors n'avaient rien à envier à leurs homologues de langue anglaise. Le concept de « créolisation » qui alors les rassemblaient, à travers lequel ils affirmaient leur singularité, il fallait décidément être sourd et aveugle, ne chercher en autrui qu'un écho à soi-même, pour ne pas comprendre qu'il s'agissait déjà rien de moins que d'une autonomisation de la langue.

Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel ? Or c'est le monde qui s'est invité aux

banquets des prix d'automne. A quoi nous comprenons que les temps sont prêts pour cette révolution.

Elle aurait pu venir plus tôt. Comment a-t-on pu ignorer pendant des décennies un Nicolas Bouvier et son si bien nommé *Usage du monde* ? Parce que le monde, alors se trouvait interdit de séjour. Comment a-t-on pu ne pas reconnaître en Réjean Ducharme un des plus grands auteurs contemporains, dont *L'Hiver de force*, dès 1970, porté par un extraordinaire souffle poétique, enfonçait tout ce qui a pu s'écrire depuis sur la société de consommation et les niaiseries libertaires ? Parce qu'on regardait alors de très haut la « Belle Province », qu'on n'attendait d'elle que son accent savoureux, ses mots gardés aux parfums de vieille France. Et l'on pourrait égrener les écrivains africains, ou antillais, tenus pareillement dans les marges : comment s'en étonner, quand le concept de créolisation se trouve réduit en son contraire, confondu avec un slogan de United Colors of Benetton ? Comment s'en étonner si l'on s'obstine à postuler un lien charnel exclusif entre la nation et la langue qui en exprimerait le génie singulier – puisqu'en toute rigueur l'idée de « francophonie » se donne alors comme le dernier avatar du colonialisme ? Ce qu'entérinent ces prix d'automne est le constat inverse : que le pacte colonial se trouve brisé, que la langue délivrée devient l'affaire de tous, et que, si l'on s'y tient fermement, c'en sera fini des temps du mépris et de la suffisance. Fin de la « francophonie », et naissance d'une littérature-monde en français : tel est l'enjeu, pour peu que les écrivains s'en emparent.

Littérature-monde parce que, à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue françaises de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. Mais littérature-monde, aussi, parce que partout celles-ci nous disent le monde qui devant nous émerge, et ce faisant retrouvent après des décennies d'« interdit de la fiction » ce qui depuis toujours a été le fait des artistes, des romanciers, des créateurs : la tâche de donner voix et visage à l'inconnu du monde – et à l'inconnu en nous. Enfin, si nous percevons partout cette effervescence créatrice, c'est que quelque chose en France même s'est remis en mouvement où la jeune génération, débarrassée de l'ère du soupçon, s'empare sans complexe des ingrédients de la fiction pour ouvrir de nouvelles voies romanesques. En sorte que le

temps nous paraît venu d'une renaissance, d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique, sans souci d'on ne sait quel combat pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue on d'un quelconque « impérialisme culturel ». Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit. »

Annexe 9 : « Wajdi Mouawad et le principe d'infailibilité »

- Texte de Michel Monty, le 11 avril 2011.

Dans la foulée de la polémique provoquée par la présence de Bertrand Cantat à titre de musicien dans une mise en scène de Wajdi Mouawad, l'homme de théâtre Michel Monty nous a fait parvenir ces mots résumant ce qu'il pense de ce dernier.

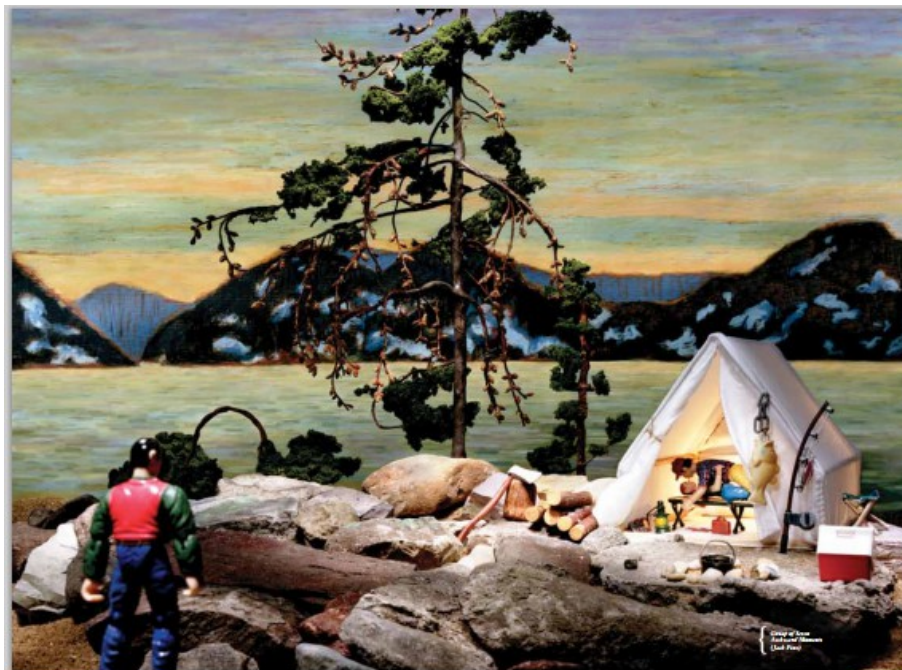
Je profite de l'affaire Bertrand Cantat au TNM pour m'exprimer sur le personnage de Monsieur Wajdi Mouawad qui, depuis trop longtemps, nous fait la leçon avec ses spectacles bien pensants et ses formules incendiaires. Monsieur Mouawad est un intouchable. Tout ce qu'il fait est nécessairement « génial » et tout ce qu'il dit est pris comme une parole d'évangile. À entendre ses admirateurs parler de lui, on a littéralement l'impression de voir des disciples parler d'un gourou ou d'un prophète. C'est très gênant. En prêchant aux convertis une morale somme toute assez convenu, Monsieur Mouawad a habilement gravi les échelons de sa fulgurante carrière. À ma connaissance, jamais on ne mentionne qu'il fait un théâtre criard, moraliste et manichéen qui nous infantilise en nous disant quoi penser et comment penser. D'un spectacle à l'autre (ou presque) c'est le même message simpliste et gna gna qui est martelé : la guerre c'est pas gentil. On ne mentionne pas non plus qu'il se fait un capital financier important en faisant de la guerre le centre de son discours. Qu'il ait vécu un traumatisme dans l'enfance, je veux bien. Mais exploiter cela de manière systématique laisse perplexe. Mais, au delà de ces considérations, ce qui est vraiment dérangeant, c'est qu'on lui confère le principe d'infailibilité, comme le Pape. Ainsi, quand il insulte ceux qui financent son travail, on vante sa pureté artistique. Quand il engage Cantat, on dit qu'il est magnanime de pardonner à un meurtrier, etc, etc. Y-a-t-il une fin à tant de complaisance ? C'est quand même aberrant notre manière de courber l'échine.

Monsieur Mouawad s'est créé un personnage qui est devenu plus important que son œuvre. C'est d'un narcissisme évident on alimente ce culte de la personnalité. Quand j'entends Monsieur Mouawad en entrevue, je suis outré par sa prétention et sa manière de se mettre moralement au dessus de la mêlée. Lui seul connaît la guerre, la souffrance humaine et il est là pour nous en faire la leçon. Pourtant Monsieur Mouawad a grandi dans le confort de Paris et Montréal, pas sur le champs de bataille ou dans une ville assiégée!!! Est-ce que la seule consonance de son nom lui donne une autorité morale sur 'la guerre'? Il serait pertinent de creuser un peu son passé et ses allégations au lieu de boire ses paroles comme une eau bénite. Comment peut-on se laisser berner par un tel discours? Le fait qu'il choisisse Cantat pour un spectacle sur les femmes révèle soit sa stupidité et son manque de jugement ou, alors, son sens de la provocation opportuniste. Quoiqu'il en soit, j'espère que cette fois-ci on ne va pas se laisser avoir en acceptant qu'il se terre dans un silence lâche comme il le fait actuellement. Et si il ose nous dire une formule du genre « l'artiste n'a pas à se justifier », et bien je saurai alors à qui nous avons vraiment affaire. Et, plus que jamais, je me méfierai de cet homme et de son discours.

Annexe 10 : « Calendrier du Théâtre Français »

- Extraits du calendrier 2010 – 2011 du Théâtre Français intitulé Le Kitsch nous mange.
L'ensemble du calendrier est disponible au format PDF sur :
<http://www4.nac-cna.ca/fr/theatrefrançais/1011/pdf/programme1011_prix_avant_30avril.pdf>

Octobre :



Novembre :



Février :



Avril :



Annexe 11 : « Manifeste du FLQ »

Manifeste du FLQ [Texte intégral]

Le **Front de libération du Québec** n'est pas le Messie, ni un Robin des bois des temps modernes, C'est un regroupement de travailleurs québécois qui sont décidés à tout mettre en œuvre pour que le peuple du Québec prenne définitivement en mains son destin.

Le **Front de libération du Québec** veut l'indépendance totale des Québécois, réunis dans une société libre et purgée à jamais de sa clique de requins voraces, les « big boss » patronneux et leurs valets qui ont fait du Québec leur chasse gardée du cheap labor et de l'exploitation sans scrupules.

Le **Front de libération du Québec** n'est pas un mouvement d'agression, mais la réponse à une agression, celle organisée par la haute finance par l'entreprise des marionnettes des gouvernements fédéral et provincial (le show de la Brinks, le bill 63, la carte électorale, la taxe dite de « progrès social » (sic), power corporation, l'assurance-médecins, les gars de **Lapalme**).

Le **Front de libération du Québec** s'autofinance d'impôts volontaires (sic) prélevés à même les entreprises d'exploitation des ouvriers (banques, compagnies de finance, etc.).

« Les puissances d'argent du statu quo, la plupart des tuteurs traditionnels de notre peuple, ont obtenu la réaction qu'ils espéraient, le recul plutôt qu'un changement pour lequel nous avons travaillé comme jamais ; pour lequel on va continuer à travailler. »

René Lévesque, 29 avril 1970.

Nous avons cru un moment qu'il valait la peine de canaliser nos énergies, nos impatiences comme le dit si bien **René Lévesque**, dans le Parti québécois, mais la victoire libérale montre bien que ce qu'on appelle démocratie au Québec n'est en fait et depuis toujours que la « democracy » des riches. La victoire du Parti libéral en ce sens n'est en fait que la victoire des faiseurs d'élections **Simard-Cotroni**. En conséquence, le parlementarisme britannique, c'est bien fini et le **Front de libération du Québec** ne se laissera jamais distraire par les miettes électorales que les capitalistes anglo-saxons lancent dans la basse-cour québécoise à tous les quatre ans. Nombre de Québécois ont compris et ils vont agir. **Bourassa** dans l'année qui vient va prendre de la maturité : 100 000 travailleurs révolutionnaires organisés et armés !

Oui il y en a des raisons à la victoire libérale. Oui il y en a des raisons à la pauvreté, au chômage, aux taudis, au fait que vous M. **Bergeron** de la rue Visitation et aussi vous M. **Legendre** de Ville de Laval qui gagnez 10 000 dollars par année, vous ne vous sentiez pas libres en notre pays le Québec.

Oui il y en a des raisons, et les gars de la Lord les connaissent, les pêcheurs de la Gaspésie, les travailleurs de la Côte Nord, les mineurs de la Iron Ore, de Québec Cartier Mining, de la Noranda les connaissent eux aussi ces raisons. Et les braves travailleurs de Cabano que l'on a tenté de fourrer une fois de plus en savent des tas de raisons.

Oui il y en a des raisons pour que vous, M. **Tremblay** de la rue Panet et vous, M. **Cloutier** qui travaillez dans la construction à St-Jérôme, vous ne puissiez vous payer des « vaisseaux d'or » avec de la belle zizique et tout le fling flang comme l'a fait **Drapeau**-l'aristocrate, celui qui se préoccupe tellement des taudis qu'il a fait placer des panneaux de couleurs devant ceux-ci pour ne pas que les riches touristes voient notre misère.

Oui il y en a des raison pour que vous Madame **Lemay** de St-Hyacinthe vous ne puissiez vous payer des petits voyages en Floride comme le font avec notre argent tous les sales juges et députés.

Les braves travailleurs de la Vickers et ceux de la Davie Ship les savent ces raisons, eux à qui l'on a donné aucune raison qu'ils voulaient se syndiquer et à qui les sales juges ont fait payer plus de deux millions de dollars parce qu'ils avaient voulu exercer ce droit élémentaire. Les gars de Murdochville la connaissent la justice et ils en connaissent des tas de raisons.

Oui il y en a des raisons pour que vous, M. **Lachance** de la rue Ste-Marguerite, vous alliez noyer votre désespoir, votre rancœur et votre rage dans la bière du chien à **Molson**. Et toi, **Lachance** fils avec tes cigarettes de mari... Oui il y en a des raisons pour que nous, les assistés sociaux, on vous tienne de génération en génération sur le bien-être social. Il y en a des tas de raisons, les travailleurs de la domptar à Windsor et à East Angus les savent. Et les travailleurs de la Squibb et de la Ayers et les gars de la Régie des Alcools et ceux de la Seven Up et de Victoria Precision, et les cols bleus de Laval et de Montréal et les gars de **Lapalme** en savent des tas de raisons.

Les travailleurs de Dupont of Canada en savent eux aussi, même si bientôt ils ne pourront que les donner en anglais (ainsi assimilés, ils iront grossir le nombre des immigrants, Néo-Québécois, enfants chéris du bill 63).

Et les policiers de Montréal auraient dû les comprendre ces raisons, eux qui sont les bras du système ; ils auraient dû s'apercevoir que nous vivons dans une société terrorisée parce que sans leur force, sans leur violence, plus rien ne fonctionnait le **7 octobre !**

Nous en avons soupé du fédéralisme canadien qui pénalise les producteurs laitiers du Québec pour satisfaire aux besoins anglo-saxons du Commonwealth ; qui maintient les braves chauffeurs de taxi de Montréal dans un état de demi-esclaves en protégeant honteusement le monopole exclusif de l'écœurant **Murray Hill** et de son propriétaire-assassin **Charles Hershorn** et de son fils **Paul** qui, à maintes reprises, le soir du **7 octobre**, arracha des mains de ses employés le fusil de calibre 12 pour tirer sur les chauffeurs et blesser ainsi mortellement le caporal **Dumas**, tué en tant que manifestant ;

qui pratique une politique insensée des importations en jetant un à un dans la rue les petits salariés des Textiles et de la Chaussure, les plus bafoués au Québec, aux profit d'une poignée de maudits « money-makers » roulant cadillac ; qui classe la nation québécoise au rang des minorités ethniques du Canada.

Nous en avons soupé, et de plus en plus de Québécois également, d'un gouvernement de mitaines qui fait mille et une acrobaties pour charmer les millionnaires américains en les suppliant de venir investir au Québec, la Belle Province où des milliers de milles carrés de forêts remplies de gibier et de lacs poissonneux sont la propriété exclusive de ces même Seigneurs tout-puissants du XX^e siècle ; d'un hypocrite à la **Bourassa** qui s'appuie sur les blindés de la Brinks, véritable symbole de l'occupation étrangère au Québec, pour tenir les pauvres « natives » québécois dans la peur de la misère et du chômage auxquels nous sommes tant habituées ; de nos impôts que l'envoyé d'Ottawa au Québec veut donner aux boss anglophones pour les « inciter », ma chère, à parler français, à négocier en français : repeat after me : « cheap labor means main-d'œuvre à bon marché » ; des promesses de travail et de prospérité, alors que nous serons toujours les serviteurs assidus et les lèche-bottes des big-shot , tant qu'il y aura des Westmount, des Town of Mount-Royal, des Hampstead, des Outremont, tous ces véritables châteaux forts de la haute finance de la rue St-Jacques et de la Wall Street, tant que nous tous, Québécois, n'aurons pas chassé par tous les moyens, y compris la dynamite et les armes, ces big-boss de l'économie et de la politique, prêts à toutes les bassesses pour mieux nous fourrer.

Nous vivons dans une société d'esclaves terrorisés, terrorisés par les grands patrons, **Steinberg, Clark, Bronfman, Smith, Neapole, Timmins, Geoffrion, J.L. Lévesque, Hershorn, Thompson, Nesbitt, Desmarais, Kierans** (à côté de ça, **Rémi Papol** la garcette, **Drapeau** le dog, **Bourassa** le serin des **Simard**, **Trudeau** la tapette, c'est des peanuts !).

Terrorisés par l'Église capitaliste romaine, même si ça paraît de moins en moins (à qui appartient la Place de la Bourse ?), par les paiements à rembourser à la Household

Finance, par la publicité des grands maîtres de la consommation, Eaton, Simpson, Morgan, Steinberg, General Motors... ; terrorisés par les lieux fermés de la science et de la culture que sont les universités et par leurs singes-directeurs **Gaudryet Dorais** et par le sous-singe **Rober Shaw**. Nous sommes de plus en plus nombreux à connaître et à subir cette société terroriste et le jour s'en vient où tous les Westmount du Québec disparaîtront de la carte.

Travailleurs de la production, des mines et des forêts ; travailleurs des services, enseignants et étudiants, chômeurs, prenez ce qui vous appartient, votre travail, votre détermination et votre liberté.

Et vous, les travailleurs de la General Electric, c'est vous qui faites fonctionner vos usines ; vous seuls êtes capables de produire ; sans vous, General Electric n'est rien !

Travailleurs du Québec, commencez dès aujourd'hui à reprendre ce qui vous appartient ; prenez vous-mêmes ce qui est à vous. Vous seuls connaissez vos usines, vos machines, vos hôtels, vos universités, vos syndicats ; n'attendez pas d'organisation miracle.

Faites vous-mêmes votre révolution dans vos quartiers, dans vos milieux de travail. Et si vous ne le faites pas vous-mêmes, d'autres usurpateurs technocrates ou autres remplaceront la poignée de fumeurs de cigares que nous connaissons maintenant et tout sera à refaire. Vous seuls êtes capables de bâtir une société libre.

Il nous faut lutter, non plus un à un, mais en s'unissant jusqu'à la victoire, avec tous les moyens que l'on possède comme l'ont fait les Patriotes de **1837-1838** (ceux que Notre sainte mère l'Église s'est empressée d'excommunier pour mieux se vendre aux intérêts britanniques).

Qu'aux quatre coins du Québec, ceux qu'on a osé traiter avec dédain de lousy French et

d'alcooliques entreprennent vigoureusement le combat contre les matraqueurs de la liberté et de la justice et mettent hors d'état de nuire tous ces professionnels du hold-up et de l'escroquerie : banquiers, businessmen, juges et politiciens vendus !!!

Nous sommes des travailleurs québécois et nous irons jusqu'au bout. Nous voulons remplacer avec toute la population cette société d'esclaves par une société libre, fonctionnant d'elle-même et pour elle-même, une société ouverte sur le monde.

Notre lutte ne peut être que victorieuse. On ne tient pas longtemps dans la misère et le mépris un peuple en réveil.

Vive le Québec libre !

Vive les camarades prisonniers politiques !

Vive la révolution québécoise !

Vive le Front de libération du Québec !

Annexe 12 : « Lettre à Stephen Harper : La rive miroir »

- Lettre de Wajdi Mouawad - Fonctionnaire pour l'État canadien. Le 27 août 2008.

Monsieur le premier ministre. Nous sommes voisins. Nous travaillons chacun d'un côté de la rue. Vous êtes premier ministre au Parlement canadien, et moi, juste en face, auteur, metteur en scène et directeur artistique du Théâtre français du Centre national des arts (CNA). Je suis donc, tout comme vous, un fonctionnaire de l'État travaillant pour le gouvernement fédéral, un collègue en somme.

Je profiterai alors de cette position privilégiée pour, m'entretenant avec vous de fonctionnaire à fonctionnaire, évoquer l'annulation des programmes de subventions fédérales dans le domaine de la culture, et à laquelle votre gouvernement vient de procéder. En effet, suivant de près cette affaire, j'en suis arrivé à quelques conclusions que je me permets de vous communiquer publiquement, ce débat devenant lui-même, vous en conviendrez, d'intérêt public.

La symbolique

Premièrement, il apparaît nécessaire que vous vous entouriez de quelques conseillers qui sauront être attentifs à l'aspect symbolique des gestes de votre gouvernement. Vous le savez sans doute, mais il est bon de le rappeler, chaque geste public raconte non seulement ce qu'il est, mais aussi ce qu'il symbolise.

Par exemple: un premier ministre qui ne se déplace pas pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques en Chine, arguant d'un horaire trop chargé, n'empêche nullement le fait que, sur le plan symbolique, son absence puisse signifier aussi autre

chose. Elle peut signifier qu'il désire poser le Canada comme un État appuyant les revendications du Tibet. Ou encore elle s'apparente à un signe de protestation contre la manière avec laquelle les droits de l'homme sont considérés par Pékin. Si ce premier ministre s'obstine à n'évoquer qu'un calendrier chargé pour expliquer son absence, qu'il le veuille ou non, celle-ci aura une portée symbolique qui engage tout le pays. Le sens symbolique d'un geste public primera toujours sa raison technique.

Déclaration de guerre

La semaine dernière, votre gouvernement a réitéré cette manière unidimensionnelle de gouverner, cette fois-ci sur le plan intérieur, en effectuant des compressions dans des programmes de subventions destinées au milieu culturel. Un geste budgétaire, insistez-vous, mais qui provoque une onde de choc ressentie par le milieu artistique — à tort ou à raison, cela reste à voir — comme une expression de votre mépris à son égard. La confusion avec laquelle vos ministres ont tenté de justifier ces compressions et leur refus de rendre publics les rapports des programmes annulés n'ont fait que confirmer la portée symbolique de ce mépris. Vous venez de déclarer la guerre aux artistes.

Or, et c'est la seconde chose que je voulais, de fonctionnaire à fonctionnaire, vous dire: aucun gouvernement, en méprisant les artistes, n'a été en mesure de se relever. Aucun. Les ignorer, les soudoyer, les récupérer, les acheter, les censurer, les tuer, les envoyer dans des camps, les emprisonner, les surveiller, les détester, oui, mais les mépriser, non. Cela équivaut à briser un pacte étrange, scellé depuis longtemps, entre art et politique.

Le mépris

Art et politique s'haïssent et s'envient, s'attirent et se détestent depuis toujours, et c'est dans cette dynamique que bien des idées politiques naissent, dans cette dynamique que, parfois, des chefs-d'œuvre voient le jour. Or, votre politique culturelle ne provoque

qu'une profonde consternation. Ni haine, ni détestation, ni envie, ni attirance: rien qu'un abasourdissement devant le vide accablant qui anime cette politique.

Ce vide entre vous et les artistes, d'un point de vue symbolique, signifie que votre gouvernement, le temps qu'il durera, ne verra naître ni idée politique, ni chefs-d'œuvre, tant vous ne semblez pas croire à la valeur de ce que vous méprisez. Le mépris est un sentiment souterrain, mélange de jalousie et de peur non assumées envers ce que l'on méprise. De tels gouvernements ont existé, mais ils n'ont pas tenu, car un gouvernement, même le plus détestable, ne peut durer qu'en ayant le courage d'affirmer ce qu'il est.

Pourquoi, au juste?

Quelles sont les raisons de ces compressions en tout point semblables à celles que vous avez opérées l'an dernier auprès de la plupart des ambassades canadiennes qui ont vu leur programme culturel diminué pour ne pas dire annulé ? Vous réalisez une économie budgétaire qui équivaut à un pourcentage ridicule par sa petitesse, et les votes que ces choix pourraient vous apporter vous sont déjà acquis. Pour quelle raison alors vous acharnez-vous à attrister l'artiste le privant de quelques-uns de ces outils ? Que cherchez-vous à é(at)teindre ?

Votre silence et vos gestes font craindre le pire, car, finalement, on se surprend à croire que ce mépris, exprimé à travers ces compressions, soit réel et que vous n'avez que dégoût pour ces gens, ces artistes, qui passent leur temps à le perdre en dépensant l'argent du bon contribuable qui, lui, au lieu d'œuvrer, va au travail. Malgré cela, je n'arrive pas à comprendre votre raisonnement. Bien des politiciens, depuis cinquante ans, mettent tout en œuvre pour dépolitiser l'art, lui ôter sa portée symbolique. Ils tentent l'impossible pour délier ce lien qui rattache l'art à la politique. Ils réussissent presque! Or, vous, en une semaine, vous ébranlez ce travail de chloroformisation en réveillant le milieu culturel, francophone comme anglophone, d'un océan à l'autre. Même s'ils sont marginaux et négligeables sur le plan politique, il ne

faut jamais sous-estimer les intellectuels, sous-estimer les artistes ; sous-estimer leur capacité à vous nuire.

Un grain de sable tout puissant

Je crois, cher collègue, que vous venez de placer, vous-même, le grain de sable qui pourrait faire dérailler toute l'architecture de votre prochaine campagne électorale. La culture en effet n'est qu'un grain de sable, mais c'est justement là sa force, son front silencieux. Elle n'opère que dans le noir. C'est sa légitime puissance.

C'est plein de gens incompréhensibles, mais doués de parole. Ils ont de la voix. Ils savent écrire, peindre, danser, sculpter, chanter, et ils ne vous lâcheront pas. Démocratiquement parlant, ils veulent l'anéantissement de votre politique. Ils ne s'épuiseront pas. Comment pourront-ils ?

Comprenez-les: ils n'ont pas eu de but collectif clair depuis si longtemps, depuis si longtemps pas eu de cause commune à défendre. En une semaine, en ne contrôlant pas ou mal la portée symbolique de vos gestes, vous venez de leur offrir la passion, la colère, la rage.

Dans le brouillard

La contestation qui aura lieu aujourd'hui et à laquelle ma lettre s'ajoute n'est qu'une des premières manifestations d'un mouvement que vous venez de mettre vous-même en branle : un nombre incalculable de textes, de discours, de gestes, de rassemblements, de manifestations vont désormais se faire entendre. Ils ne s'essouffleront pas.

Ceux-là seront peut-être, à l'instar de ma lettre, défaillants, mais, à l'intérieur de

chaque mot, il y aura une étincelle enragée, ranimée, et c'est précisément l'addition de ces petits instants de feu qui formera le grain de sable dont vous ne pourrez pas vous débarrasser. Cela ne se calmera pas, la pression ne diminuera pas.

Monsieur le premier ministre, nous sommes voisins. Nous travaillons chacun d'un côté de la rue. Seul le Monument aux morts nous sépare et c'est juste, puisque art et politique ont toujours été le miroir l'un de l'autre, chacun sur une rive, se mirant dans l'autre, séparés par ce fleuve où la vie et la mort sont pesés à chaque instant.

Nous avons beaucoup de choses en commun, mais un artiste, contrairement à l'homme politique, n'a rien à perdre, car ce n'est pas lui qui fait les lois; et si c'est le premier ministre qui change le monde, l'artiste, lui, il le fait voir. Ne contribuez donc pas, par votre politique, à nous rendre aveugles, Monsieur le premier ministre, n'ignorez pas la rive miroir, ne nous plongez pas davantage dans le brouillard, ne nous diminuez pas.

Annexe 13 : « La Nausée » Lettre à Wajdi Mouawad »

- Lettre à Wajdi Mouawad, de la journaliste Sophie Durocher sur Twitter.

Wajdi,

Toi qui es toujours prêt à dégainer ta plume pour dénoncer les méchants commanditaires, les horribles directeurs de théâtre ou les terrifiants premiers ministres, tu nous demandes à nous, simples spectateurs, d'ouvrir grand nos bras pour accueillir au TNM un gars qui a tué sa blonde.

Tu nous prends vraiment pour des cons.

En 1999, tu étais monté sur tes grands chevaux parce que le Théâtre du Nouveau Monde avait placé des affiches de commanditaires sur la scène le soir de la première de ton *Don Quichotte*. Dans une lettre ouverte haineuse, tu traitais les commanditaires « de connards assurés, de pétasses argentées et de gros tas cellularisés ».

Tu injurais ceux qui te donnent du fric pour monter tes pièces, mais tu n'es que compassion et pardon face à un gars qui a attendu sept heures avant d'appeler les secours pour sauver sa blonde agonisante ?

Tu affirmais que tu n'avais « pas été capable d'aller saluer lors de la première parce que la présence des cartons des commanditaires [te] levait profondément le cœur ». Des panneaux de commanditaires te donnent la nausée, mais un assassin sur cette même scène, ça ne te donne même pas un petit vertige ?

En 2005, la France t'as remis un Molière pour ta pièce *Littoral*. Tu étais le

premier auteur québécois à recevoir ce prix. Mais tu l'as refusé, pour dénoncer les théâtres sans comité de lecture. Selon ta logique, les directeurs de théâtre qui ne lisent pas les pièces des nouveaux dramaturges méritent d'être ostracisés, mais les assassins, eux, ont droit à une deuxième chance. Tu as le sens de l'indignation bien sélectif.

En 2008, tu as écrit une lettre au premier ministre Harper qui avait coupé les subventions aux artistes : « Vous venez de déclarer la guerre aux artistes », écrivais-tu. Quand pourra-t-on t'entendre dire aux hommes qui tuent leurs blondes, leurs sœurs, leurs mères, leurs filles : « Vous venez de déclarer la guerre aux femmes » ?

Hier, je suis allée sur ton site www.wajdimouawad.fr. Sur la page d'accueil, tu résumes ainsi ta vision artistique : « L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté. »

En faisant monter sur scène un meurtrier qui a fait quatre orphelins, tu nous montreras en effet la merde du monde. Mais je ne suis pas sûre que tu réussiras à en faire jaillir de la beauté.

Annexe 14 : « De l'opportunisme »

Lettre de Robert Morin (cinéaste) dans LE DEVOIR.

J'aimerais t'apporter quelques éléments de réflexion sur l'opportunisme. Car je crois que tu en as besoin à la lumière de ce que les médias nomment « l'affaire Cantat ». Le dictionnaire d'abord dit qu'il s'agit de placer ses intérêts immédiats au dessus de ses principes. Drôle d'idée, ou définition assez ambiguë; comme si les intérêts personnels et les principes ne devraient pas s'influencer mutuellement étant issus d'une même personne.

Bien sûr, Harper a saisi la balle au bond. Mais en ce sens, il est très fidèle à lui-même et à ses principes. Il est en campagne électorale et il pense réellement que les criminels devraient emporter leur faute dans leur tombe. À ce que je sache, Harper ne s'est jamais présenté comme étant un libre-penseur. Et le sens du pardon est beaucoup moins présent dans les religions protestantes que chez les catholiques.

Toi en revanche, tu te présentes comme un artiste engagé. Tu as des convictions politiques, comme lui, bien que je les imagine très opposées. Et tu as aussi des intérêts immédiats. Entre autres monter une œuvre de Sophocle pour ton plaisir et le plaisir de l'auditoire. Inclure Bertrand Cantat dans la distribution relève de quoi ? D'un pur choix artistique ? Ou du désir d'aider à réhabiliter un ami ? Les deux sans doute. Jamais, j'en suis sûr, tu n'as pensé qu'un comédien qui crée la controverse pourrait donner un petit coup de pouce publicitaire à ton travail. Et pourtant, ça l'a fait. Et tu as saisi la balle au bond. Maintenant, avec ou sans Cantat, Sophocle est en bonne voie d'attirer l'auditoire. Laisser traîner (ou étirer) le débat est une façon de l'amplifier. Une conférence de presse en plus, de l'opportunisme ?

À mon avis, la définition d'opportunisme devrait contenir les mots « sans scrupule ou sans honte, sans vergogne. » Et alors, si Harper avait fait une longue lettre dans les journaux en utilisant sa fillette de trois ans pour nous faire verser des larmes sur le sort Marie Trintignant, on aurait eu droit de crier à l'opportunisme. Mais il ne l'a pas fait. Alors Wajdi... Un peu de retenue tout de même. Mais... mais si tu veux continuer ta croisade pour la justice, j'ai pour toi une bonne liste d'ex-détenus qui ont payé leur dette à la société, qui sont déjà Canadiens et qui sont bourrés de talents.

Annexe 15 : « Première et dernière lettre à M. Mouawad »

de Réjean Bonenfant le 19 avril 2011 dans le devoir.

Nonobstant la très haute estime dans laquelle je vous tiens, je déplore que votre silence n'ait pas perduré. Votre entrevue avec Mme Anne-Marie Dussault m'est apparue comme étant faussée dès le départ. Vous avez osé demander, à propos de Bertrand Cantat, si, désormais, il était condamné pour le reste de sa vie à n'être qu'un tueur de femme. Je vous demanderai à mon tour si la seule réhabilitation de M. Cantat consiste à venir se produire, éventuellement être applaudi, dans un théâtre subventionné. Vous savez très bien, comme nous tous, que des milliers de possibilités s'offrent à monsieur Cantat.

Votre position est tout à fait extrémiste et injustifiée. C'est une équation dangereuse qui ne vous ressemble pas. Quand j'entends les Charbonniers de l'enfer interpréter *Le vent nous portera*, je sais que c'est une chanson de Cantat et je l'applaudis. Comme le disait ma vieille mère, à tout péché miséricorde.

Avec votre intention, vous brisiez la convention théâtrale où un acteur incarne un personnage. On ne demande pas à une matricide d'incarner Médée. Si vous voulez inventer le théâtre-vérité, comme Pierre Perrault l'a fait pour le cinéma il y a quelques décennies, il faut le dire. Ce type de théâtre thérapeutique, de réinsertion sociale, existe déjà, mais le public ne connaît pas d'avance les crimes des comédiens. Et il n'a pas à les connaître. Quand on est un personnage public, il faut prendre tout ce qui vient avec.

Procès pour meurtre

Voici un exemple que vous comprendrez aisément. Ces jours-ci, au Québec, débute un procès pour meurtre d'un cardiologue qui est accusé d'avoir tué ses deux enfants à l'arme blanche. Sans présumer de sa culpabilité, moi qui ai déjà été opéré à cœur ouvert, est-ce que j'accepterais que ce cardiologue, dans son processus de réhabilitation, soit le chirurgien qui m'opérerait ? Entre vous et moi, je ne crois pas qu'aucune anesthésie ne réussirait à me faire lâcher prise et à m'abandonner à ses mains pourtant expertes.

Je ne sais pas si vous vous commettez avec les firmes faiseuses d'images, mais il m'apparaît que la lettre à votre fille, dans *Le Devoir* de samedi, était de trop. Nous avons tous fait cela, écrire à nos enfants. Je l'ai fait aussi lors de la naissance de mon petit-fils, le jour même où il est né. Mais je la lui ai envoyée à lui. Je n'ai pas pris la planète entière à témoin de mes grandeurs d'âme. Et je m'en suis bien porté.

Dans l'une de vos pièces, une adolescente refuse de se séparer de la dépouille de sa grand-mère. Ce personnage m'avait fort bouleversé. Il y avait là de quoi bousculer son entourage, de la vraie adolescence, c'est-à-dire l'incarnation d'un bel idéalisme propre à cet âge. La provocation seule ne prenait pas toute la place.

Quant à moi, je classe l'affaire Cantat et je continuerai à suivre vos réalisations, à la condition que vous cessiez de forcer l'admiration de qui vous aime déjà.

Annexe 16 : « Lettre à Marie Trintignant »

Mercredi 20 avril 2011

par Élane Audet

Réponse à Wajdi Mouawad - Lettre à Marie Trintignant

Marie, ma sœur bien-aimée, c'est de toi dont il s'agit dans ce débat suscité par la présence sur scène de ton amant meurtrier dans trois pièces de Sophocle nommées *Cycle des femmes*. Trois tragédies consacrées à la loi criminelle et implacable des hommes. Tragédie d'*Électre*, qui arme le bras de son frère Oreste pour tuer leur mère. Peu importe pour ces « enfants du père » que Clytemnestre ait voulu se venger parce qu'Agamemnon a immolé Iphigénie, sa fille cadette, afin que les dieux accordent bons vents à ses voiliers de guerre ! Tragédie d'*Antigone*, qui refuse d'obéir à la loi arbitraire du roi Créon et de trahir son frère. Tragédie des *Trachiniennes* dans laquelle l'infidélité du héros Héraclès pousse au suicide son épouse Déjanire.

C'est la justice faite par et pour les hommes que Sophocle, à travers les siècles, expose à notre jugement.

C'est de toi, l'à-jamais disparue, dont il est question dans les cris et les sanglots d'aujourd'hui, non des larmes des quatre enfants que tu as mis au monde, non de la douleur infinie de celle et celui qui t'ont donné la vie, ni surtout de la peine présumée de celui qui te l'a enlevée en te frappant encore et encore pour effacer à jamais ta beauté, ton innocence et cette joie incandescente qui lui faisaient injure.

C'est toi, mon irremplaçable sœur, qui dois nous dire, s'il est juste de séparer

morale et justice, en faisant prévaloir cette dernière. Ne penserais-tu pas plutôt que justice et morale sont indissociables ?

On a l'impression que c'est lui, l'assassin, qui est la victime. On parle de crime passionnel, comme si tu étais aussi coupable que lui de ta mort. Personne n'est là pour faire entendre ta voix, pour combler ton absence si cruelle.

En libérant ton meurtrier, la justice a confié au sens moral de celui-ci le soin de s'effacer devant l'incommensurable douleur qu'il a créée. De ne pas faire ombrage par son œuvre et sa vie à ceux et celles qui veulent perpétuer ta mémoire autrement que par la musique et les mots de celui qui t'a enlevé non seulement la vie, mais tous les rêves que tu ne pourras jamais réaliser.

Ne serait-ce te tuer une seconde fois, que de prétendre qu'il suffit de quelques années pour que celui qui, vingt fois t'a frappée et jetée dans un irréversible coma, ait droit de parole sans que ne nous assourdisse et nous aveugle le souvenir aigu de l'extrême violence qui t'a été faite par un jaloux furieux qui ne pouvait supporter de te voir et te savoir libre ?

Annexe 17 : « Lettre de Wajdi Mouawad à sa fille »

Aimée, ma petite chérie

Je t'écris, malgré tes trois ans, tant est grand le besoin de m'adresser à toi pour te raconter comment le silence a su me garder. Ces mots te parviendront plus tard. Aujourd'hui, où tu t'extasies dès lors que tu aperçois un toboggan, tu ne te soucies que de jouer. Le matin tu me reconduis à la porte me disant: «Papa au théyatavec Antigone Éclèt et Dézanil».

T'écrire, c'est conjurer la peur que j'ai de mourir avant d'avoir eu avec toi quelques conversations. La vie est faite pour parler infiniment avec ses amis et quelques fois avec ses parents. Une seule conversation avec son père peut agir comme pont et comme ravin. Traverser pour se libérer. C'est peut-être cela un père : pont et ravin. N'être qu'un pont, c'est empêcher le ravin, garant de liberté; n'être qu'un ravin c'est empêcher sa traversée et retenir l'enfant sur sa propre rive. Considère alors cette lettre comme l'ombre de la conversation que nous aurions eue si ma mort devait nous séparer, une façon d'avoir en ta possession mes mots. Je ne voudrais pas que ma fille ait un jour à se dire: « Mon père a écrit sa vie durant sans me donner de mots qui soient des mots de lui à moi ». Cela si je devais mourir avant le temps.

Mais si l'impensable devait survenir, si tu devais mourir avant moi et que je sois précipité dans l'inimaginable douleur de vivre sans te voir grandir, alors tous ces mots seront vains.

Aujourd'hui pourtant je me tiens aux côtés de celui qui ôta la vie à la femme qu'il aimait. Cette mort, bien qu'il n'ait pas eu l'intention de la donner, il la donna violemment en se servant de ses mains. Cette femme qu'il aimait était la fille d'un père.

Par conséquent, tu aurais pu être elle comme elle fut à cet instant toutes les femmes. Je t'aime plus que tout; pourtant, je me tiens aux côtés de cet homme. Pour ma part, après la mort et l'amour, je tiens la justice comme l'espace pacificateur auquel je me dois de me rallier coûte que coûte, si je veux faire barrage à la barbarie de la vengeance que j'exècre plus que tout tant elle a déchiré le pays qui m'a vu naître; et dès l'instant où cet homme a comparu devant la justice, qu'il a reconnu son crime, que sa sentence fut donnée puis purgée, je l'ai considéré comme mon égal. En tout point. Il aurait pu être mon frère. J'aurai pu être lui. Et si c'est mon frère qui te tue, malgré la chute et le désastre, je me refuse, pour ma part, le droit de prononcer les mots de Caïn; et si je suis moi-même ton propre assassin, je ne voudrais pas être jeté aux orties des humains. Mon fardeau serait infini, mais si je décide de vivre et de faire face à ma propre horreur alors la vie, toute la vie devrait m'être accordée. Malgré tout, malgré tout. C'est ce malgré tout qui, à mes yeux, rend l'humanité sublime.

Cet homme, dans l'aujourd'hui dont je te parle, est libre pour avoir purgé sa peine tel que les institutions judiciaires l'ont décidé. Il demeure à jamais celui qui tua, mais il est devenu aussi celui qui fit face à la justice. Il est donc multiple. Dans sa multiplicité, il est mon ami, il est aussi un artiste et parce que son art correspondait le mieux à l'aventure artistique dans laquelle je suis plongé, j'ai choisi de l'inviter à prendre la part la plus humble du spectacle, non pas celle du héros mais celle du chœur, et de faire face à sa vie tant ces trois pièces, si tu les lis, racontent son désastre. L'art est miroir des souffrances et des douleurs.

Ai-je bien fait ?

Il n'existe pas de réponse universelle à cette question. Il n'existe que des jugements moraux. L'un dira oui, l'autre dira non. Il ne s'agit pas d'avoir raison, mais de choisir. Soit tu choisis le symbole de l'homme qui tua une femme et tu lui interdis la scène, mais alors tu dois savoir que tu le soumetts à une seconde peine. Tu sacrifies la justice au profit du symbole. Est-ce juste ? Est-ce juste de condamner deux fois un homme pour un seul crime ?

Si, par contre, tu choisis de défendre la justice, défendre l'idée qu'un homme ne peut pas être puni deux fois pour le même crime, alors tu mets en souffrance ceux et celles qui ne pourront pas accepter le symbole affiché. Est-ce juste ? Est-ce juste de sacrifier le symbole au profit de la justice ? Voilà devant quelle question, pendant que tu glissais sur ton toboggan, une partie du monde de ton père s'est retrouvée.

Je te laisserai le plaisir de lire tout ce qui aura été dit, sache seulement que devant la déferlante d'opinions, aussi respectables les unes que les autres, ton père a choisi le silence comme seule élégance possible. Ton père s'est tu; non pas parce qu'il n'avait rien à dire, mais parce que dans cet espace en équilibre entre justice et morale, où il n'y avait pas de réponse mais des choix, rien ne pouvait être plus audible sinon le silence qui garde et sauvegarde les vérités et évite de rajouter la violence à la violence que ton père engendra lui-même sans le vouloir.

Ton père

Annexe 18 : « Serge Denoncourt - Tout le monde en parle »

Ben, c'est qui, ça, Wajdi Mouawad, hein ??? Est-ce que c'est le pape ??? En quoi pardonne-t-il, à Bertrand Cantat, et en quoi va-t-il nous imposer son pardon, hein ??? Fais de l'art !!! De quoi tu te mêles ???

Ça fait 10 ans que Wajdi Mouawad nous fait la leçon, au Québec, puis tout le monde me dit que c'est un génie !!! Il nous dit que, nous, on ne comprend pas la guerre, que, nous, on ne comprend pas ceci et que, nous, on ne comprend pas ça !!! Mais, des batteurs de femmes, mon p'tit gars, ça, on comprend ça !!! On en a, nous-autres, aussi, et on a une réaction, face à ça !!!

Wajdi Mouawad, mets tes culottes !!! Viens-t'en ici et explique-toi !!! C'est Wajdi qui a fait ce choix-là et on entend que Wajdi réfléchit, en Europe, et qu'il se terre, là-bas !!! Excuse-moi, mais tu vires ma société québécoise sens dessus dessous, tu vas à l'encontre de certains principes et tu te caches !!! Aie, au moins, l'audace, de même que le courage, de tes convictions !!!

Je l'ai dit et je le répète : Cantat a le droit de travailler, certes, mais pas en poursuivant sa carrière d'artistes !!!

Qu'un meurtrier batteur de femmes puisse jouer dans ce genre de pièce, j'en ai beaucoup contre !!! Puis, il faut une raison humanitaire, pour déroger à l'interdiction de territoire que prévoit la loi, dans le cas des criminels qui ont été reconnus coupable, à l'étranger, d'un crime qui vaut, au moins, 10 ans de prison, au Canada, et, dans le cas de Cantat, il n'y a rien d'humanitaire, là-dedans !!!

Lorraine Pintal a, cruellement, manqué de jugement et Wajdi Mouawad, lui, s'en lave les mains !!! Que Cantat se trouve une job, dans une shop ou dans un fast-food, et qu'il se la ferme !!!

Sa narcissique volonté de poursuivre sa minable petite carrière «artistique» (que vous le voulez ou non, sa musique est pourrie) et celle de vendre ses risibles émois de « chanteur qui est engagé », comme si rien ne s'était passé, a quelque chose de répugnant !!! Après ce qu'il a fait (Marie Trintignant était la mère de 4 enfants !!!), Cantat n'a plus le droit de «revendiquer» quoi que ce soit, ni de « dénoncer » qui que ce soit, en s'autorisant de ses opinions politiques de p'tit gauchiste anti-mondialisation qui est excité, parce que, ce faisant, il est devenu encore plus méprisable que ceux-là même qu'il prétendait « dénoncer », à commencer par Jean-Marie Le Pen !!!

En fait, dans toute cette histoire, je me demande si l'on ne pourrait pas évoquer un possible agenda politique !!! Bertrand Cantat est, effectivement, connu, pour ses opinions de gauche, ce qui n'est, sans doute, pas étranger à l'étrange sympathie qu'il semble inspirer, au milieu culturel québécois !!!

Pensez-y, pendant deux minutes : le spectacle de Wajdi Mouawad n'est prévu qu'en 2012 !!! Il n'y avait, donc, aucune raison de l'annoncer, un an à l'avance !!!

Il est évident que d'annoncer la participation de l'assassin de Marie Trintignant, qui est un sympathisant gauchiste qui est reconnu (c'est son droit), dans un show, au TNM, en pleine campagne électorale fédérale, participe à un agenda politique : créer une énorme controverse et transformer Cantat, en une espèce d'icône des progressistes, voire même en une pauvre petite victime de cette droite qui est tant honnie, par nos chers zartiss québécois !!!

Lorraine Pintal, celle-là même qui se refuse de reconnaître que Margaret Thatcher et que Hillary Clinton puissent être des exemples, pour les femmes, mais qui bande, sur Ségolène Royal, se transformerait, ainsi, en une sorte de gardienne de la

liberté d'expression jusqu'au-boutiste, tout en encaissant le chèque du Ministère de la Culture !!!

J'espère que je me trompe, mais, avec la panoplie d'artistes gauchistes que nous avons, au Québec, je ne me fais pas trop d'illusions, là-dessus !!! Il y a longtemps que je ne crois plus aux contes de fée !!!

Annexe 19 : « Lettre ouverte aux gens de mon âge »

MOUAWAD, Wajdi, « Lettre ouverte aux gens de mon âge », dans *Le Devoir* (27 septembre 2001), p. A-7.

«Notre génération a besoin de miracle»:

Opinion - Dorénavant, c'est avec la conscience de notre propre mort qu'il nous faudra nous parler. Alors, je vous écris, à vous qui avez mon âge, pour nous poser une question simple : comment allons-nous faire pour nous parler alors que personne ne nous a appris à le faire véritablement ? Alors qu'aucune pensée publique ne s'élève pour s'imposer et nous permettre d'agir ? Sartre, Malraux, Camus, Dumont ont été pour nos parents ce qu'aucun d'entre eux n'est pour nous. (Ou peut-être est-ce nous qui sommes trop paresseux pour les entendre ?)

Il y a dix ans, nous avions vingt ans, et nous découvrons le plaisir de nous retrouver, et nous philosophions avec la joie de ceux qui découvrent les mots, convaincus que nous allions être appelés à rejoindre l'agora des idées. Nous sommes nés à la fin de la guerre du Vietnam et nous nous sommes éveillés avec la guerre du Liban, puis celle de l'Iran contre l'Irak. Notre pensée a été dépassée par la guerre des Malouines, et puis nous avons senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre en ex-Yougoslavie. Les charniers du Rwanda ont été le relais de la guerre du Golfe et ont précédé les hécatombes du Kosovo. Nous n'avons encore rien compris aux massacres en Algérie et personne ne nous a parlé du Tibet et très peu de la Somalie.

Nous sommes devenus adultes avec le début de l'Intifada de septembre 2000 et notre innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001. Nous avons trente ans et nous avons certainement quelque chose à dire. Mais quoi ? Un nombre incalculable de

groupes s'organisent pour marcher ou pour discuter. Cela a certainement une indéniable valeur morale, mais cela ne semble pas avoir une action intérieure significative. La naïveté de ces démarches est belle. Mais elle n'est pas suffisante. Pourtant, la masse démographique ne cesse d'augmenter; or cette somme d'individus semble perdre de plus en plus de sa force, ne devenant que l'instrument figé de la démocratie, une démocratie qui parvient de moins en moins à se faire entendre puisque les États n'ont plus charge du citoyen mais de la valeur marchande de chacun de nous. Le sens de l'art et de la philosophie est ailleurs, mais aujourd'hui que nous avons trente ans, nous voyons bien qu'au fond de chacun, un doute subsiste : et si la joie que nous éprouvions lorsque, à vingt ans, nous tentions de dire le monde était fondée sur un leurre ?

Quand nous étions encore enfants, nous sentions que l'existence pouvait avoir un sens supérieur qui allait nous arracher à l'ennui du quotidien. Alors, en attendant de prendre activement part aux mouvements de ce monde, nous rêvions de sorcières et de loups terribles. Nous avions peur du noir et la nuit enflammait notre imagination. De ces rêves et de ces peurs inestimables, notre relation au monde a pris naissance, et c'est de cette relation rêvée que nous avons appris, instinctivement, à penser. Mais depuis notre naissance, une question terrible était suspendue au-dessus de nos têtes sans que nous le sachions. Sans que personne ne nous le dise.

Or voici que le 11 septembre dernier, cette question est tombée, nous a tranché la gorge et s'est impitoyablement imposée à nous: est-ce que nos idées tirées des rêves de l'enfance ont encore une valeur dans un monde où tout semble se jouer d'avance ? Et si, en effet, tout est joué d'avance, à quoi cela peut-il bien servir d'avoir des idées ? En quoi la philosophie peut-elle encore réellement nous aider ? Peut-elle prendre activement part à la tentative de nous sortir de l'épuisement ? « Qui donc éduquera les éducateurs ? », demandait Marx. Question impitoyable car à cette question, un silence lourd de mauvais augures se lève.

J'écris aux gens de mon âge, à tous ceux qui, comme moi, sont dénués de tête et s'en vont au hasard. L'histoire avec une grande hache s'est dressée au cœur de nos vies.

Face à elle, nous ne sommes armés que de nos bons sentiments. Mais l'histoire se rit de nos minutes de silence et de nos marches. L'histoire nous dit qu'il est trop tard pour les symboles. Il aurait fallu y penser avant. Les symboles ont été sacrifiés sur l'autel du néolibéralisme et de ses mirages de modernisme.

Ce qui arrive n'est pas seulement imputable à la génération de nos parents, mais il est évident que le mouvement général de cette génération n'a rien arrangé et nous met aujourd'hui un pied dans le charnier. Il ne s'agit ici ni d'accuser, ni de trouver des coupables, ni de remettre la faute entre les mains de qui que ce soit, mais de parler, de manière sensible, émotive, de la confusion dans laquelle nous sommes lorsque, à trente ans, nous regardons le monde et nous trouvons dans l'impossibilité de le comprendre et d'espérer en lui.

Il est alors normal, sain je dirais, d'interroger la génération qui nous a précédés et de lui demander: mais dans quoi nous avez-vous mis lorsque vous nous avez dit que la définition de la paix est l'absence de guerre? Ce raisonnement nous apparaît aujourd'hui désespérément incomplet et désespérément simpliste. Et c'est soudainement toute la vie qui nous semble vide de mystère depuis que les progrès technologiques se sont accélérés. Mais cette accélération n'a justement pour but que de rendre simpliste et évidente la définition de l'homme. L'homme est une série de codes génétiques. Nous les avons identifiés. Nous pouvons à présent le défaire et le refaire. Aplanissant la dimension métaphysique de l'homme et des grands défis de son histoire (la mort, la guerre, la douleur, la peine et l'amour), cette génération nous a précipités dans une logique binaire monstrueuse voulant que l'on ne soit heureux que lorsqu'on est heureux et malheureux que lorsqu'on est malheureux. Elle a même fini, cette génération, par croire qu'elle était morale et vertueuse à force de hurler des évidences: la guerre est mauvaise et l'art est important. Cette bigoterie philosophique nous a enlevé l'enthousiasme. Cette génération, la génération de nos parents, a fait de nous des touristes affalés sur les plages de nos vies. La passion et l'enthousiasme, quant à eux, sont en pleine mer, là où les vagues sont hautes et le ciel houleux. Cette génération nous dit que là-bas, c'est la mort, là-bas, c'est le malheur. Là-bas, c'est la solitude. Là-bas, en pleine mer, on dort mal et l'eau est moins propre. Reste ici, car là-bas, tu n'auras plus

rien. La génération qui nous a précédés, celle de nos parents, a fini par nous foutre définitivement la trouille. Toi qui t'éveilles au monde, sache que le monde est une plage d'où il n'est pas bon de s'évader. Si tu y restes, tu auras le soleil et tu auras le monde, et tu seras alors la représentation de la plus grande réussite de la liberté et de la joie. Le bonheur. Tu seras dans la paix. Tu seras la paix.

Mais voilà que le cyclone s'est levé, et le chaos qui était là-bas, en pleine mer, se rapproche de nous, se lève en furie au-dessus de nos têtes et va s'abattre sur cette plage protégée. Nous avons trente ans et nous nous éveillons à l'horreur... l'horreur... Jeunes, nous sommes déjà vieux sans comprendre ni pourquoi ni comment. Nos parents sont pris au dépourvu et ne sont plus des héros. Ils aboient la guerre parce que des hommes détournent nos avions et se précipitent contre les immeubles bardés d'argent, tuant des innocents, enflammant la haine et la rancune, bouleversant notre morale, nous mettant face au miroir déformant que nos parents ont construit pour nous. Leur cri est aujourd'hui tout aussi pathétique. Ne t'en fais pas. Nous gagnerons la guerre contre le terrorisme. Ils l'ont dit l'autre jour à la télé.

Ce que les nazis appelaient terrorisme durant l'occupation en 1940, les Français appelaient cela résistance. Ce que les fous de Dieu appellent aujourd'hui résistance, nous appelons cela terrorisme. Terrorismes et résistance sont l'envers et l'endroit d'un seul et même miroir. L'un est le cauchemar de l'autre. L'un est l'image atrophiée de l'autre. La définition appartiendra au vainqueur. Les kamikazes des uns seront des assassins, et ceux des autres, des héros.

L'Orient a ses kamikazes. Radicaux. Explosifs. Terrifiants. Purs et durs. Ils s'entourent de rituels et de prières et s'aveuglent de promesses d'une poésie vertigineuse de naïveté : « Tu iras directement au ciel, où douze vierges t'attendent. » Alors, ils s'oignent d'huile sainte. Ils prient et l'on prie avec eux car en Orient, le kamikaze n'est jamais seul. Il est entouré et vénéré puisque, à travers lui, certains posent le geste fantastique et fantasmagorique du suicide. Avant de revêtir ses vêtements, le kamikaze de l'Orient protège son sexe. Il le recouvre de pansements et de rubans car il doit être

l'unique partie de son corps à demeurer intacte puisqu'il sera accueilli par douze vierges. Cela nous est complètement incompréhensible. Comment peut-on croire à ces histoires, ces légendes, comment peut-on aller se faire sauter, se fracasser l'existence et, avec elle, fracasser l'existence de tous ceux qui, participant au sordide jeu du hasard, étaient là, ce matin-là, dans ce lieu-là. Nous cherchons désespérément à y mettre une grille d'analyse, mais celle-ci échappe à notre entendement.

Pourtant, l'Occident aussi a ses kamikazes qui lui permettent de vivre, comme un sacrifice collectif inconscient, le suicide. Mais les kamikazes de l'Occident pratiquent une folie lente et civilisée, dénuée de rituels et savamment appliquée à rendre l'individu inapte à tout effort de pensée, à tout effort d'enthousiasme. Les kamikazes de l'Occident ne meurent pas et ne tuent pas des innocents, mais ils fracassent leur vie contre le mur violent et tortueux de l'ennui: l'ennui impitoyable d'une existence sans transcendance, sans aucune forme de passion. L'ennui. Et pour tuer l'ennui, les kamikazes de l'Occident regardent la télévision, seuls, car en Occident, le kamikaze est toujours seul. Les kamikazes de notre civilisation sont partout. Nous les voyons tous les jours mourir à leur propre vie derrière un tiroir-caisse. L'Occident, depuis toujours, a aussi ses kamikazes. Des kamikazes à feu doux, à mort lente, à actes mesurés. Ils sont kamikazes en cela qu'ils sont l'instrument de notre confort.

La grande différence entre ces deux attitudes, c'est les innocents. Les innocents. Le kamikaze solitaire de l'Occident ne tue que lui-même sans savoir pourquoi il meurt, tandis que le kamikaze qui, convaincu de la raison d'être de sa mort, s'abat haineusement sur le monde ensevelit avec lui une multitude de destins étrangers à sa tragédie.

J'écris aux gens de mon âge, et aux gens de mon âge seulement. Je dis: soyons patients car ils seront bientôt morts, ceux qui pensent que le bonheur est ouvert sept jours sur sept et qu'on peut y trouver de tout, même un ami. Quoi qu'il advienne, dans quarante ans, ceux qui dirigent aujourd'hui le monde seront morts et enterrés. Et le monde sera alors entre nos mains fatiguées et épuisées. Nous serons à l'âge d'or,

dernière génération à garder en mémoire le souvenir du siècle passé. Quelle attention accorderons-nous, à notre tour, au soin du monde que nous serons sur le point de quitter? Je dis aux gens de mon âge, et à eux seulement, qu'il nous faudra réapprendre à regarder le chaos et à ne plus en avoir peur. Une vie étrangère aux rêves de notre enfance est en marche. Or personne n'en veut, de cette vie, personne ne veut de cette existence qui oblige les trois quarts d'entre nous à sacrifier leur vie derrière une caisse enregistreuse ou sous les bombes et les voitures piégées.

On nous a appris que la guerre était une chose mauvaise qui ne devait jamais avoir lieu pour que naisse toujours la liberté. Aujourd'hui, cette liberté est menacée, alors il faut faire la guerre. Lorsqu'elle sera gagnée, nous recouvrerons la liberté d'avant, et cette liberté semble être l'héritage que nos parents désirent nous laisser. Mais que peut signifier exactement cette liberté ? Lorsque la guerre sera achevée et lorsque nous pourrons vivre partout en sécurité, partout en paix, parce que nous aurons imposé notre sécurité et notre paix, qu'advient-il de cette « soif insatiable de l'infini » dont parle le prophétique Lautréamont ? Sera-t-elle associée au fanatisme ? La guerre qui débute n'est-elle pas en train d'installer un ordre où toute passion, toute quête d'infini, sera source de crainte car trop proche de la folie, sera immanquablement associée à l'aveuglement des meurtriers ?

Les événements qui se sont déroulés dernièrement sont reliés à d'autres événements passés qui sont là pour nous rappeler qu'aucune société ne peut construire son bonheur et son développement en créant un monde qui se bâtit sur le sang des sociétés lointaines.

J'écris aux gens de mon âge. Je leur écris dans toutes les langues pour dire que notre génération a besoin de miracles car nous aurons bientôt à nous occuper de ce monde qui tombe. Si, aujourd'hui, aucune issue ne semble possible, si, aujourd'hui, le rêve d'un monde multiple est à l'agonie et si, aujourd'hui, il nous apparaît que la philosophie, l'art et la pensée nous sont totalement inutiles pour nous sortir de l'angoisse qui est maintenant notre lot à tous, il nous appartiendra dans les temps futurs de

redresser l'idée de la solidarité joyeuse en tentant de ralentir le monde. Et à ceux qui, pleins d'ironie, ont construit un monde dont ils ne veulent pas eux-mêmes, ceux qui nous parleront de l'expérience en nous disant que lorsque nous serons plus grands nous comprendrons, nous leur dirons de se taire un court instant. De se taire et d'écouter. Nous leur dirons d'écouter la colère de la jeunesse qui fera d'eux les vaincus des vaincus. Pleins de compassion, nous leur dirons: « La jeunesse est en colère contre vous. Elle quitte cette plage aseptisée sur laquelle vous l'avez enfermée. Et comme Virgile, jadis, elle embarquera sur des navires à voiles pour rejoindre le grand large, là où l'enthousiasme est encore possible. La jeunesse est en colère. Elle part et vous laisse, touristes à votre propre vie, à votre propre ironie. Elle part et avec elle le soleil. » Nous leur dirons de ne plus chercher le soleil, que le soleil reviendra, mais jamais pour eux. La parole de Zarathoustra plein la gueule, on leur dira aussi que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles. On leur dira qu'ils nous ont pris nos compagnons de jeu et qu'en leur mémoire nous fleurirons la lune.

Dorénavant, c'est avec la conscience de notre propre mort qu'il nous faudra nous parler.

Annexe 20 : « Le sexe de l'homme »

Par Wajdi Mouawad

Un homme est cloué à la table blanche de la douleur. Projeté là par la fureur du monde, qui prend toute son acuité et sa concentration au fond de la lame de rasoir qui lui ouvre le ventre. Le bourreau le regarde. Il lui dit : « Il n'y a pas d'échappatoire, je cogne à plein marteau sur ta fragile conscience et ton âme n'existe plus ». Celui qui torture regarde celui qui souffre, et dans ce regard, dans le sens même de ce regard, se définit toute la notion de l'hommerie, lorsque l'homme devient un loup pour l'homme, lorsque l'intelligence féroce est au service de l'inhumain. Celui qui subit rêve au cœur de sa souffrance d'un ciel dégagé. Mais de quel ciel ?

Dans le ciel, pas d'oiseaux. Que l'existence simple et massive de la lumière. Le temps passe toujours, mais son passage a pris une tournure différente : il n'est plus cette ligne droite et plane qui faisait tenir, comme une infinité de perles sur le fil du collier, toutes les réalités bien ciselées de sa vie : maison, travail, amis, télévisions, jeux, soucis... Au contraire, il est à présent ce soulèvement furieux d'une tempête nocturne aux confins de glace d'un océan ravagé. Des vagues en lames de rasoir. Le chaos.

Le temps montre son véritable visage. Il est ce cheval gigantesque et noir dont l'œil, ouvert par la colère, vous regarde de haut. D'horizontal, il est devenu, par la grâce d'une compréhension nouvelle, vertical; plus il passe, plus le vertige est affolant, d'autant plus qu'il semble prendre appui tout entier sur le savoir-faire du bourreau, ce bourreau devenu sa mère, sa mère qui l'a mis au monde de la douleur, sa mère qui, dévisagée, disparue définitivement au cœur de ce bourreau, lui fracasse à présent les os

des genoux. Le temps se réclame soudainement d'une vie tragique et non plus passagère, un temps à contretemps de tout ce qu'il avait connu jusque-là.

« Je suis sûrement un mauvais homme », pense-t-il, les yeux fendus par la délicatesse impitoyable d'une lame de rasoir. Le globe fend. L'œil éclate. Le bourreau dit quelque chose, mais il y a comme une fuite en avant dans une souffrance inattendue qui empêche le dormeur éveillé de répondre. Car il n'entend plus que le frottement des lumières sur son angoisse. Pourtant, et c'est soudain, il lui remonte du fond de la gorge le goût chaleureux du chocolat de son enfance. Tant de bonheur soudain. Mais les deux jours passés lui ont appris à se méfier de ces petites extases ponctuelles, ces réminiscences inattendues de la souffrance. La souffrance qui devient, par le miracle des sensations, jouissance pour une seconde. Une jouissance évanescence qui laisse inévitablement place à une foudroyance qu'il n'aurait jamais pu soupçonner.

« Si seulement le bourreau pouvait se tromper et aller trop loin, pour que je m'évanouisse, que l'oubli me sauve. » Mais le temps tient son esprit prisonnier. Allongé de tout son long sur la table froide, il est le livre ouvert dans lequel le bourreau inscrit le texte de l'inhumanité. Il inscrit la frayeur du monde, et sa fin; le bourreau avale ce qui reste de dignité au fond de ce corps décharné. L'esprit voit la mort en face et lui dit : « Libère-moi ». La mort l'embrasse. Et tout à coup, le repos.

L'homme est soudainement ivre de lumière devant la pureté du ciel. Pas de nuages, pas de nuages. Le ciel comme cerveau. Il n'y a plus de distance, plus de sens même à l'horizon qui a disparu, noyé par la grande coupole de cet univers vers lequel l'homme tombe, tant son étourdissement est grand. Une vie souterraine en plein ciel. Des perspectives différentes où le monde se révèle être un monde de combustion. Car à cet instant précis, lui, le torturé, le dénaturé, le vaincu, est saisi de radiations lunaires qui le projettent tout entier vers un destin inattendu mais désormais inévitable. Il veut fermer les yeux, mais au lieu de cela, il les ouvre pour se donner entièrement à la joie de la mort et de l'oubli. « Je rentre enfin chez moi », pense-t-il en expirant sous les doigts de son bourreau.

Il part mais il fait partie d'une autre époque. Celle où le bourreau appliquait son travail sur le corps du condamné. Il existe maintenant une torture qui prend sa source au cœur du XX^{ème} siècle et qui s'applique à garder la victime vivante, afin que la douleur devienne une langue acide qui puisse faire fondre, lentement mais sûrement, tous les interstices qui existent entre les fines lamelles de l'espoir. Une torture simple, qui permet au regard du bourreau de toucher au plus profond de la dignité de la victime. Sans cris, sans douleur, avec humour même. Sans effusion de sang ou de cris. Car ici, pas de doigts arrachés, pas de corps mutilés, pas de jeu avec la limite fine entre douleur et évanouissement. Non. Ici, il y a horreur.

Un homme est couché. Allongé. Pieds et poings liés. Face à lui, une vingtaine de personnes assises qui assisteront à la torture. Une fringale. À côté du lit où l'homme est allongé avec force, une femme est debout. Pieds et poings liés. C'est sa femme. La mère de ses enfants, les enfants qui regardent, assis de l'autre côté du lit, face à la mère. Ils regardent avec un tissu qui leur bouffe la bouche. Il ne faut pas crier, cela pourrait déranger. L'homme est nu. Ici, il s'agit de douleurs vives, pour la vie, pour le souhait du tombeau. Suicide assuré pour les survivants.

La porte s'ouvre, le bourreau entre. La vingtaine de personnes tressaillent de plaisir. Le bourreau est une femme. Accompagnée par un homme. Muni d'une fine lame tranchante. Le bourreau se place au pied du lit, l'homme derrière la femme de la victime. Le bourreau regarde l'homme qui tremble et lui dit : « Si tu éjacules, on tranche le cou de ta femme. » Le bourreau se déshabille. Se couche sur le lit, sur la victime. L'embrasse, embrasse son sexe, et l'emmène, petit à petit, vers une jouissance fatale. Car à l'instant où l'extase est atteinte, le sang gicle sous la lame qui fend le cou de la femme, et sang et sperme sont réunis sous le regard de l'enfance ravagée. L'homme reste en vie, car il lui faudra vivre avec l'idée absolue que durant ce court moment de jouissance dans la bouche de son bourreau, il aura vécu le plaisir de la mort de sa femme sous le regard de ses enfants. La haine de son propre sexe. Le sexe de l'homme. La fin de monde.

Annexe 21 : « Les mots peuvent encore sauver Sakineh »

Ils lui offriront donc la mort par Lapis-Lazuli mais ce ne sera pas là un collier de joie. Ils jetteront sur elle les pierres et ce ne sera pas de l'azur. Se figurer un instant l'instant où le roc lui fracassera le crâne, l'écho au cœur ne sera pas musique. Se souviendront-ils que lapider et lapis-lazuli, pierre d'azur, partagent la même origine ? Elle, enfoncée jusqu'au torse dans la terre, incapable de parer aux coups, dans la frayeur du don qui lui sera fait et l'obligation monstrueuse de le recevoir, douleur douleur, elle n'aura que la possibilité d'être spectatrice de cet instant vertigineux où la pierre voyagera, depuis la main qui la jettera, jusqu'à son visage qui se brisera avant de s'éteindre, emporté au gouffre rouge des haines pour noyer toutes les secondes de sa vie. Aucun mot, alors, ne pourra avoir une valeur active contre le trajet des pierres car une fois lancées elles seront lancées. Elles ne le sont pas encore. Les mots peuvent donc encore la sauver dès lors que nous les additionnons, les multiplions, pour refuser l'abandon, son idée, et dire non à la mise à mort de Sakineh Mohammadi.

Annexe 22 : « La courbature »

LA COURBATURE : Wajdi Mouawad, *Courrier international*, N°822, 3-23 août 2006, p.11.

C'est la soudaineté de tout cela qui fait mal. Tout à coup. D'un coup. Voilà. Ponts détruits, jambes arrachées, enfances perdues et routes défoncées, immeubles écroulés, avions dans le ciel et hurlements. Sifflement et explosion et prière désespérée, souffle trop court, cœur qui bat, grande frayeur, sommeil brûlé et ironie et honte et humiliation. Cela tout à coup. Soudaineté. Comme un couteau planté dans la gorge.

Des jours déjà que je marche sans faire attention à rien, à la recherche des mots. Ne pas croire ceux qui disent qu'« *il n'y a pas assez de mots pour dire...* », au contraire, s'entêter. Quand on n'a plus rien, il nous reste encore des mots ; si on commence à dire qu'il n'y a plus de mots, alors vraiment tout est perdu, noirceur, noirceur.../...

Est-ce qu'on peut pleurer des lettres ? Pleurer de tout son alphabet, alphabet arabe, Aleph et Bé, alpha et bêta. Devenir poulpe et éclater en encre. Pour inventer des mots ? Est-ce qu'on peut pleurer des lettres ? Alors, marcher dans la rue. Chercher des mots. Non pas pour apaiser, non pas pour consoler. Non pas pour dire la situation de tout cela, non pas pour parler politique. Surtout pour ne pas parler politique. Au contraire. Utiliser une langue incompréhensible à la politique.

Au journaliste qui me demandait quelle était ma position dans le conflit du Proche-Orient, je n'ai pas pu lui mentir, lui avouant que ma position relevait d'une telle impossibilité que ce n'est plus une position, c'est une courbature. Torticolis de tous les instants.

Je n'ai pas de position, je n'ai pas de parti, je suis simplement bouleversé, car j'appartiens tout entier à cette violence. Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi : je pourrais tuer et je pourrais être des deux côtés, des six côtés, des vingt côtés. Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais résister et, comble de tout, si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes agissements et justifier l'injustice qui m'habite, je saurais trouver les mots pour dire combien ils me massacrent, combien ils m'ôtent toute possibilité de vivre.

Cette guerre, c'est moi, je suis cette guerre. C'est un « je » impersonnel qui s'accorde à chaque personne, et qui pourrait dire le contraire ? Pour chacun, le même désarroi. Je le sais. J'ai marché toute la nuit à la faveur de la canicule pour tenter de trouver les mots, tous les mots, tenter de dire ce qui ne peut pas être dit. Car comment dire l'abandon des hommes par les hommes ? Je voudrais déterrer les mots à défaut de ressusciter les morts. Car ce n'est pas la destruction qui me terrorise, ce ne sont pas même les invasions, non, car les gens de mon pays sont indésespérables malgré tout leur désespoir et demain, j'en suis sûr, vous les verrez remettre des vitres à leurs fenêtres, replanter des oliviers, et continuer, malgré la peine effroyable, à sourire devant la beauté. Ils sont fiers. Ils sont grands. Les routes sont détruites. Elles seront reconstruites. Et les enfants, morts dans le chagrin insupportable de leurs parents, naîtront encore. Au moment où je vous écris, des gens, là-bas, font l'amour. Obstinément.

Ce qui est terrifiant, ce n'est pas la situation politique, c'est la souricière dans laquelle la situation nous met tous et nous oblige, face à l'impuissance à agir, à faire un choix insupportable : celui de la haine ou celui de la folie.

Annexe 23 : « La phrase manquante »

Ce texte a été écrit pour le théâtre Français du Centre national des Arts du Canada (Ottawa) et est paru initialement dans le programme de la saison 2009-2010.

Il nous faudra encore beaucoup de soleil pour agglomérer les mots mystérieux de nos vertiges. En attendant, garder courage et continuer à marcher dans l'obscurité sans succomber à la peur de ne plus trouver le sol sous nos pieds.

Résister à la tentation de se rassurer. Résister à l'attraction de la satisfaction immobile. Ne pas lier sa vie à la crainte sous le prétexte que vivre exigerait une certaine proximité avec la pénombre. Au contraire. Risquer le risque de la chute pour transmuier tout malheur en joie. Alchimie qui retourne la trajectoire du désespoir lorsqu'à la faveur des violences des événements, inévitables scies mécaniques du destin, on se voit tranché en deux, retranché de l'enfance, des paysages et des êtres chers. Sans se résigner ; s'entêter, au contraire, à ramasser la sciure qui tombe sur le plancher des âmes, la garder précieusement au creux de la main puisque ce n'est que de cette sciure que peuvent naître les mots phosphorescents, vers luisants au milieu de la nuit, pour recomposer une cohérence, une cohésion, un sens, un axe, une force, sa force, son être. De la sciure des amputations éclosent toujours les mots, les mots des maux, les maux des mots, l'émail des mailles qui tissent et retissent, lacent, enlacent, entrelacent et embrassent les mots aimés, anciens, lesquels, coagulés ensemble, ramènent chacun d'entre nous vers la phrase manquante.

Nous la cherchons avec avidité et puissance, cette phrase manquante qui pourrait redessiner les contours de la ville perdue dont toutes les portes des maisons restaient ouvertes au passage des étrangers, des délaissés, des amis connus et inconnus ; cette ville reine qui portait et porte encore le nom oublié avec lequel nous appelait, il y a longtemps, la voix tant aimée, nous enjoignant de rentrer avant que ne tombe le jour.

En attendant, nous allons notre vie en manque de cette phrase qui saurait ramener la grâce du silence. Exilés loin d'elle, nous allons, comme des amputés, avec nos membres fantômes et nos prothèses accrochées à nos âmes fragiles : lifting, régime, objets, besoins matériels, vacances au soleil, soumission, violence, pouvoir. Nous voilà des greffés du visage, des opérés à cœur ouvert, usant les lacets du temps à force de colmater ces failles appelées *peine*, *peur*, *chagrin* et *humiliation* indicibles, espérant toujours retrouver la phrase manquante qui saurait tout renverser. Puisque la phrase est à jamais perdue dans les interstices des mémoires, il est permis de voir l'art comme une tentative de renversement ponctuel, comme un coup d'État contre la mécanique du manque. Le théâtre comme asile pour les mots rescapés de la fragmentation. Le théâtre comme théâtre. Non pas comme un espace mais comme un temps, celui de la métamorphose. Non pas comme un divertissement mais comme un engagement, celui de la rencontre.

C'est là une idée du théâtre que le Théâtre français du Centre national des Arts, à Ottawa, tentera de défendre grâce aux artistes qui s'en empareront. Quiconque choisit d'y venir dans l'espoir de trouver un miroir à la hauteur de ses doutes y trouvera la possibilité d'être un *je* au milieu d'un *nous* ; un *nous* composé de *je* ; car si aujourd'hui nous constatons combien *Nous sommes en manque* sans pour autant être en mesure de dire réellement de quoi, le théâtre nous offre la bouleversante possibilité de l'être ensemble.

Wajdi MOUAWAD

Annexe 24 : « Entretien - Avignon 2009 »

Jean-François Perrier : Pourquoi présenter ensemble vos quatre dernières pièces ?

Wajdi Mouawad : Comme la notion de narration est importante dans ces quatre pièces, il faut en parler en racontant une histoire, celle d'un rêve de théâtre né d'une passion. Un rêve hors de toute raison qui m'est venu un jour dans la rue, quand j'ai imaginé la dernière pièce de ce qui est en train de devenir un quatuor. J'ai eu en même temps l'idée de *Ciels* et le désir de réunir toutes les équipes avec lesquelles j'avais créé les trois premières pièces : *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Ces quatre aventures ont été primordiales dans ma vie et pas seulement du point de vue théâtral. Je voulais qu'elles se rencontrent et s'entrecroisent. Je ne suis pas un metteur en scène qui propose sa vision de Shakespeare ou de Feydeau, mais plutôt un metteur en scène qui, entre les mises en scène de ses propres pièces, cherche à se confronter à des œuvres majeures pour progresser dans son travail sur ses propres pièces. C'est ainsi que j'ai présenté *Les Trois Sœurs*, *Œdipe roi*, *Macbeth* et *Six personnages en quête d'auteur*. Des chefs-d'œuvre pour me permettre de faire comme de gigantesques ateliers de théâtre. À côté de cela, il me paraissait aussi nécessaire de monter les pièces de mes amis, des contemporains donc, avec qui je pouvais discuter directement. C'est ainsi que j'ai monté *Disco Pigs* de Enda Walsh, *Le Mouton* et *la Baleine* de Ahmed Ghazali et *Ma Mère chienne* de Louise Bombardier. Tout le travail que j'ai fait pendant ces douze dernières années n'avait comme but ultime que de présenter ce quatuor.

Jean-François Perrier : Cette idée de construire un quatuor vous est-elle venue dès l'écriture de *Littoral* ?

Wajdi Mouawad : Non, c'est après *Incendies*. J'ai écrit *Littoral* pour répondre à la demande d'une amie qui, au retour d'un très long voyage autour du monde, était un peu perdue. Elle voulait retravailler avec moi au moment où moi-même j'étais en

questionnement. J'ai donc pensé à l'histoire de ces deux détresses qui se rencontrent et j'ai contacté des amis qui ont accepté de travailler avec nous, sans argent mais avec beaucoup de temps libre. Nous avons répété neuf mois. Ce fut un succès qui nous a permis d'être subventionnés mais pas suffisamment pour envisager un second spectacle avec neuf mois de répétition. J'ai donc écrit le texte de *Rêves* avant de répéter. Le spectacle fût une déception pour ceux qui avaient aimé *Littoral* et une demi-satisfaction pour les autres. Je me retrouvais comme un pêcheur qui aurait fait une prise miraculeuse lors de sa première sortie en mer et qui ne trouve plus de poissons la seconde fois ! Robert Lepage m'a raconté qu'après avoir connu plusieurs succès, il avait fait un spectacle moins apprécié et qu'un critique avait écrit « Robert Lepage is dead ». Il en déduisait qu'il fallait être mort au moins une fois pour être vraiment libre ensuite. J'ai donc connu ce moment terrible qui m'a servi de leçon et j'ai décidé que je ne ferais plus jamais de spectacle sans avoir les moyens nécessaires pour travailler dans les conditions que j'estimais indispensables. Il a fallu quatre ans pour que je retrouve ces moyens grâce à deux directeurs de théâtre à qui j'ai proposé *Incendies* et qui ont accepté mes conditions. Je voulais juste qu'on me fasse confiance sans considérer que, si je veux six mois de répétitions, ce n'est pas un caprice mais une impérieuse nécessité. Avec l'aide des Francophonies en Limousin, du Théâtre 71 de Malakoff et de ma propre compagnie, nous avons réussi à monter le projet. Après quelques semaines de travail, j'ai eu l'impression de me répéter, de faire comme une sorte de « *Littoral* n° 2 ». En réfléchissant, je me suis aperçu qu'en fait c'était la deuxième partie d'un ensemble. Ensuite les hasards de la vie ont fait qu'au moment où la France et l'Allemagne refusent de participer à la seconde invasion de l'Irak, je tombe sur une photo ancienne du chancelier allemand Helmut Kohl main dans la main avec le président François Mitterrand à Verdun. Je me pose alors la question : serait-il possible qu'un jour Palestiniens et Israéliens se serrent la main de cette façon-là dans un cimetière militaire commun ? L'idée trottait donc dans ma tête de faire un spectacle qui raconterait quelque chose autour de cette réflexion quand, en visitant un cimetière en Dordogne, je vois une tombe avec l'inscription : « Lucien Blondel 1859-1951 ». Il y avait donc un homme qui avait vécu les trois guerres franco-allemandes. Il n'était pas le seul puisque le Maréchal Pétain a lui aussi vécu de 1856 à 1951 et qu'il avait donc deux ans de moins que Rimbaud ! Ce fut un choc et j'imaginai immédiatement le trio Lucien, Philippe et

Arthur : le grand inconnu, le grand traître, le grand poète. En remontant dans l'histoire de l'Europe, je me suis aperçu que les conflits étaient quasi-permanents depuis la mort de Charlemagne : mille ans de guerres, alors que pour le Moyen-Orient il n'y a que soixante ans que cela dure. En même temps, je me suis rendu compte que ce dernier siècle de guerres franco-allemandes, était aussi le siècle de la musique atonale, de la psychanalyse, de l'impressionnisme et de la révolution picturale qui a suivi avec Pablo Picasso, des sculptures d'Auguste Rodin, des révolutions théâtrales de Constantin Stanislavski, d'Anton Tchekhov, de Jacques Copeau et d'André Antoine, des romanciers comme Marcel Proust et James Joyce et bien sûr de la révolution bolchevique de 1917. Tous les courants de la pensée et des formes artistiques subissent dans cette même période des révolutions successives inimaginables. Après avoir envisagé un énorme projet de vingt-quatre heures avec un metteur en scène allemand, un metteur en scène français et moi pour le Québec, je me suis mis à écrire *Forêts* et j'ai compris que j'avais une trilogie autour des trois éléments : l'eau, le feu et la terre. Cela m'a renvoyé à mon enfance, quand j'avais la sensation de ne faire qu'un avec la nature, à ce passé qui ne reviendra sans doute jamais.

Jean-François Perrier : Mais cet enchaînement était-il réfléchi pour en arriver à ce vaste projet *Le Sang des promesses* ?

Wajdi Mouawad : Non. C'est maintenant, avec le recul, que je vois ces liens quasi organiques entre ces spectacles. Parce qu'ils tournent beaucoup et en même temps, j'ai pu réfléchir à ce cheminement en les revoyant, en les juxtaposant. En réécoutant mes textes, je me suis rendu compte qu'il y avait un mot qui revenait sans cesse : « promesse », alors que peu de promesses aboutissent réellement dans les pièces. Parallèlement à ça, quand je lisais les critiques, j'ai vu qu'on projetait sur moi beaucoup de fantasmes. On voulait absolument que *Littoral* soit le retour d'un Québécois vers le Liban, alors que ni le Québec ni le Liban ne sont présents dans le texte ; qu'*Incendies* se déroule au Liban, que mes pièces ne soient que des recherches sur l'origine. J'avais beau me défendre, les raccourcis étaient permanents alors que, justement, il était impossible pour moi de mettre le mot « Liban » dans un seul de mes textes, car cette guerre qui m'a entraîné vers l'exil est indicible. Quand il a fallu donner un titre

générique à cette tétralogie, le mot « promesse » est donc venu assez vite, car depuis longtemps je me pose la question des raisons qui font qu'on n'est jamais vraiment à la hauteur de ses promesses.

Jean-François Perrier : La première phrase de *Ciels* dit : « Vous nous avez habitués au sang ». Qui est ce « vous » ?

Wajdi Mouawad : Dans *Incendies* et *Forêts*, il est assez clair que beaucoup de promesses amènent au sang. Promettre est une sorte de porte, d'ouverture, vers un risque de sang. On peut tuer une promesse, on peut l'égorger. Pour moi, une promesse renvoie très souvent à un corps, à de la chair. C'est un pacte vivant, animé, pas un objet ou une pensée. Dans *Incendies*, le « vous » correspond à ceux qui ont promis et qui tuent leur propre promesse. On peut tuer ce qu'on aime et s'en apercevoir beaucoup plus tard. Dans *Ciels*, il y a une accusation contre ce « vous » qui renvoie à ce que dirait chacun de nous s'il avait la possibilité de se tenir sur une place et de s'adresser au monde pour le haranguer dans un certain égarement. Ce « vous » ne s'adresse donc pas à une personne ou des personnes en particulier mais à un autre que soi. Il est très important de faire ce geste-là qui est celui de l'adolescence. L'adolescent dit beaucoup « vous » alors que l'enfant dit « je » ou « nous ».

Jean-François Perrier : Vous avez réécrit *Littoral* mais vous ne touchez pas à *Incendies* ou à *Forêts* ?

Wajdi Mouawad : Oui, car *Littoral* ne peut être joué que par des acteurs jeunes et non par des acteurs dans la quarantaine, ce qui est le cas de ceux qui ont créé la pièce. Je suis vraiment gêné quand j'entends des politiciens dire à quarante-cinq ans qu'ils sont jeunes, pour faire comprendre aux vrais jeunes qu'ils doivent la fermer et pour les désarmer. La jeunesse, c'est à vingt ans, quand on est des guerriers qui ne doivent écouter personne. Je suis vraiment en colère contre ce jeunisme des adultes qui permet de mettre en cage, de domestiquer les jeunes. *Littoral* doit donc être joué par de « vrais jeunes » alors que *Ciels* doit être joué par des acteurs dans la quarantaine. Il fallait donc

remonter la pièce complètement. À la relecture, je me suis rendu compte que depuis que je l'avais écrite, il s'était passé deux événements : ma découverte que j'utilisais énormément les adverbes et la révélation que j'avais appris à « désécrire » en travaillant sur mon roman *Visage retrouvé*. Donc la réécriture s'imposait. Il fallait supprimer les « un peu », les adverbes superflus, les doublons pour dégraisser le texte. Je ne pouvais pas non plus oublier mon dernier texte *Seuls*, et tout mon travail a été de rester fidèle à celui que j'étais quand j'ai écrit *Littoral* tout en tenant compte de ce que j'ai acquis depuis.

Jean-François Perrier : Et pour *Incendies* ?

Wajdi Mouawad : Il y a quelques retouches mais assez superficielles. C'est donc incomparable par rapport à la vraie réécriture de *Littoral* où j'ai coupé presque une heure de texte.

Annexe 25 : « Wajdi Mouawad : Le mot empoisonné »

Un texte impossible à écrire, ou bien de droite à gauche, en tous cas à l'envers, car ici tout se joue à l'envers. À l'envers du temps. Il y a un silence sismique. Tremblement de terre de silence. Plaque tectonique de chagrin. La catastrophe prendra vite fin, disais-tu, et c'était précisément ce qui la faisait durer. Ici, pas d'étonnement; pas de locataires dans les immeubles, pas de douleurs invisibles, pas de mystère. Tu disais les mots inutiles qui ne consolent pas. Là un trou d'obus, comme une lune en creux, dans la façade d'un visage. Cela date d'hier. À peine. Peine à peine. Tu me dis de dire un mot que je ne dis plus; celui qu'il y a longtemps l'enfant-poète assoyait sur ses genoux pour pouvoir mieux insulter. Tu me dis de dire un mot quand les vocables se sont envolés, se sont exilés loin de nos lèvres. Tu me dis de dire un mot quand, me réveillant ce matin, j'ai vu qu'en place des mains, j'avais deux passoirs métalliques pour y faire s'égoutter les phrases molles du silence.

Tombé dans le trou du trou, l'alphabet, pris au piège des chaleurs esthétiques, suintant jusqu'au cloaque, l'alphabet a vu ses lettres s'oxyder jusqu'à se calciner, pour se consumer, de A à Z, ne laissant que des cendres. Aucune lettre n'en est sortie vivante et nul ne peut oser approcher le trou du trou où les lettres sont mortes. Nul ne peut prétendre savoir comment, dans le trou du trou, les lettres sont mortes, ni dans quelle douleur, ni en décrire la souffrance. Comment utiliser des lettres pour décrire la mort des lettres ? Plus d'alpha, ni d'oméga, ni d'aleph. Reste le souvenir que nous avons d'elles; la fragilité du *f*, la sexualité du *e accent aigu* et du *e muet*, puis la Cassiopée du *w*. Les mots écrits, mémoire des lettres disparues, font de tout texte, en lui-même, avant même d'être inscrit, ontologiquement, une nostalgie. Dans la maladie incurable du retour, les mots ont perdu tout présent. Les lettres qui les composent nous rappellent les chers disparus sans empêcher le sens d'être donné. Générosité des morts à demeurer actifs auprès des vivants tant et aussi longtemps que ceux-là n'auront rien trouvé pour les remplacer.

Nous voici orphelins. Orphelins de toutes rimes possibles ou alors par hasard. Nous voici dans le bruissement des insectes. Scarabées creusant les trous pour dévorer les cendres des lettres et tenter, grâce à la sensibilité d'un appareil digestif à la capacité incertaine, de retrouver les molécules encore vivantes, non calcinées, des lettres perdues. Fragment d'un g pour ressentir, dans la condensation de l'atome, la puissance du mot *gorge*. Métaboliser ce qui est toujours vivant mais invisible, ce peu qui reste et qui a échappé à la destruction. Dévorer le cloaque; son huile, sa graisse, son suintement et se résoudre à la malédiction, pour retrouver les fragments et les restituer sous une forme indigeste à toute violence. Nouvel alphabet pour dire les mots anciens.

Il courait dans le désert le fou criant : « Ils ont rempli ma maison de monstrueuses machines, venez m'en délivrer ! » Et les autres de le calmer et le raisonner : « Cesse de hurler et organise un vide-grenier; nous t'aiderons à placer là et là les pancartes en carton pour faire savoir aux voisins que tu cherches à te débarrasser des machines qui t'encombrent. » Mais lui, courant toujours, alla jusqu'au ravin où il se lança dans un cri : « *Oui, oui, c'est si vrai... Qui saura jeter à notre cou la poésie comme un magique nœud coulant ?* » Et sa chute fut comme une flèche qui, ne trouvant pas sa cible, s'arrêta au milieu de sa course pour devenir sa propre cible et espérer être frappée par sa course.

Même une mer de sang peut faire des vagues magnifiques pour qui veut faire du surf. Comment pourrais-tu le lui reprocher toi qui es incapable de sortir de ton chagrin, abeille prise au piège du pot de miel ?

- Ne vois-tu pas que tu joues et tires ta joie d'une mer de sang ?
- Est-ce que la mer a déjà été autrement ?

La réponse du petit frère sera toujours plus juste que la question posée par son aîné. Le balancier du temps joue en ta défaveur. Il te faudra garder les yeux ouverts. C'est le plus que tu puisses faire. Tu seras l'hurluberlu allant de-ci de-là, disant la transparence des plafonds. Tu seras l'animal de foire. Tu seras le sympathique. Le drôle.

Celui que l'on invite pour distraire l'assemblée. Le spécimen.

Ce mot-là, que tu me demandes de dire, tu en seras la terre que l'on creuse dans le noir comme l'assassin creuse pour enfouir, dans la forêt lugubre, les membres de sa victime. Tu es la terre noire où ce mot-là sera caché. Là, plus tard, dans le secret de l'absence, pousseront des plantes carnivores, des fruits empoisonnés. Notre odeur pestilentielle, nous la payons cher. Ne me pousse pas à trahir l'infection que je suis devenu en disant et en écrivant l'agréable d'un mot dont tout le monde se moque. Sache seulement que pour un temps de deuil qui n'empêchera pourtant nulle joie, ce mot sera longtemps encore ancré à l'encre du chagrin.

Annexe 26 : « Nous sommes des immeubles »

Wajdi Mouawad

Nous sommes des immeubles habités par un locataire dont nous ne savons rien. Nos façades ravalées présentent bien. Mais quel est ce fou atteint d'insomnie qui, à l'intérieur, reste des heures à tourner en rond, éteignant et rallumant des lumières ? Ce locataire qui nous habite accumule. Souvenirs et objets. Il collectionne. S'encombre. Totalitarisme des biens vite achetés, vite montés, vite usés, vite descendus sur le trottoir, vite brûlés. Dépotoir des villes urbaines. Nous sommes des immeubles avec une infinité de pièces, de couloirs, de corridors sombres, donnant à des escaliers qui montent et redescendent. Il y a là infinité de dédales auxquels mènent des ascenseurs donnant à des sous-étages, véritables mondes insoupçonnés pleins de colère, de sensualité, de sexualité, de fluides, d'hébétudes, de balbutiements. Il y a plein de cheminées qui n'ont pas été ramonées, plein de passages secrets, de pièces liquides, organiques ; il y a là, dans le noir des immeubles que nous sommes, des salles-aquariums où flottent les poissons les plus étranges, les plus carnivores, les plus effrayants ! Des jardins intérieurs où vivent en liberté des animaux sauvages, des fauves magnifiques : pumas, lions, guépards, caïmans et tigres à dents de sabre ! Infinité d'oiseaux peuplant l'espace, nichant dans des lustres antiques, dans les renforcements des portes et des frontons. Mais tout cela, ce monde splendide, demeure inexploré, inconnu. Le locataire qui vit là, dans l'immeuble que nous sommes, éprouve une frayeur profonde à l'idée de quitter la pièce où il se calfeutre : monde domestique où le chauffage est agréable, petit salon de thé protégé de la douleur qui se rapetisse sans crier gare. Moins on a mal, moins on veut avoir mal ; moins on supporte d'avoir mal, plus les choses nous font mal. Sans l'exercice d'être sa propre douleur, impossible de supporter la douleur, impossible d'agrandir le monde. Impossible d'ouvrir la porte. Car où est la clé qui saurait ouvrir cette porte du domestique pour permettre au locataire d'aller vers sa vie sauvage ? Comment trouver

la clé ? Nous sommes des immeubles habités par un locataire dont nous ne connaissons rien. Un Directeur de théâtre, en ce sens, rime avec pyromane. Je voudrais foutre le feu, que la ville s'embrase, que les immeubles crament enfin. Car qu'arrive-t-il lorsqu'un immeuble est ravagé par l'incendie ? Les vitres se brisent, les habitants ouvrent leurs portes et se mettent à courir partout ! Les extincteurs se déclenchent, inondant tout le confort d'avant, fracassant tout, ravageant tout ! On en voit, parfois, en proie au désespoir, se jeter même par les fenêtres pour échapper à la chaleur intense des flammes ! L'œuvre d'art est ici, dans ce théâtre, vue comme un feu obligeant le locataire en moi à se faire connaître, à révéler son identité à l'immeuble que je suis pour qu'en courant partout, il ouvre enfin les portes derrière lesquelles se terrent les trésors les plus intimes et les plus bouleversants de mon être. Que reviennent les sensations oubliées du bonheur, perforant ma mémoire, créant des trous d'air, pour que je puisse enfin chuter, pour que les cloisons et les parois construites à force de domestication s'écroulent et fassent entrevoir un monde vaste. L'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en moi un combat dont je suis à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant. Entrer en guerre pour une guerre intérieure. Être en guerre pour libérer les vautours et les hyènes qui sauront dévorer la charogne qui se pense vivante en moi : la commodité de ma situation bien commode vivant à l'arrière, grâce au sang des autres. Ébranlement ébranlement ! Le sang de la poésie dans la gorge. Ouvrir enfin les fenêtres, quitte à en briser les vitres. Pas de « bienvenue » dans ce théâtre, ni de « merci » ni de « baisers », rien, ou plutôt rien qu'une tentative de parole de poète dans ses tentatives souvent ratées pour retrouver, de spectacle en spectacle, grâce aux artistes, une vie à la fois sage et sauvage. Ici il y a un théâtre. Si vous voulez, vous pouvez y venir mais rien ne vous y force, ni le devoir de culture, ni la bienséance. Venez comme vous le désirez, mais un conseil : mieux vaut y venir comme le tigre qui va vers sa proie.

Table des matières

REMERCIEMENTS :	4
INTRODUCTION GENERALE :	15
Préambule :	15
Vers une histoire du théâtre :	16
L'engagement et ses limites :	20
L'âge d'or du « théâtre politique » :	22
Vers un théâtre politique révolutionnaire de combat :	24
Théâtre engagé, théâtre citoyen :	30
L'art militant...vers un engagement « total » :	31
Au cœur du « théâtre politique » aujourd'hui :	33
L'expérience « politique » du théâtre de rue :	35
Artistes et théâtre politique de nos jours :	38
Wajdi Mouawad et son théâtre :	43
Organisation de la réflexion :	45
PREMIER CHAPITRE :	49
Les liens du théâtre de Wajdi Mouawad avec celui des « pères » du théâtre politique.	49
Introduction :	50
I. Les rapports de Mouawad à l'œuvre de Piscator : une « renaissance » du théâtre :	54
A. Un théâtre né de la guerre :	59
1. Un besoin « vital » de renouveler la forme théâtrale après la guerre :	62
2. Théâtre naît de révoltes :	64
3. Le théâtre pour reconstruire l'histoire :	66
4. Un théâtre qui doit rendre compte des « vraies » réalités sociales :	68
5. Un théâtre « inspiré » :	68
B. La notion de collectif :	69
1. Ouverture à la dimension de l'histoire collective :	71
2. Œuvre collective :	72
C. Nouvelles technologies, « Révolution » de la scène :	75
1. Les « mises en signes » :	79
2. Chefs d'orchestre :	81
3. « Fresques humaines » :	83
4. Toiles de fond :	85
5. Des projections similaires :	87
6. Des propositions de mises en scène similaires :	89
D. Drames documentaires : le prolétariat en image :	90
1. L'importance du théâtre au sein de la société :	92
E. La question du théâtre prolétarien :	93
1. Le théâtre utilisé comme un média :	95
2. Théâtre et propagande politique :	96
3. Théâtre « pédagogique » :	97
4. Théâtre politique et sens du dévouement :	98
5. Le spectacle sans héros :	99
F. L'exil comme source de créativité littéraire :	100
II. Les rapports de Mouawad au théâtre de Brecht : l'épique et sa fonction didactique :	103

A. Les liens de Mouawad avec le théâtre épique de Brecht.....	106
1. Un courant inspiré marqué par les faits sociaux :.....	108
2. Abolition du quatrième mur et effet de distanciation :.....	111
3. Utilisation du lyrique pour couper à toute identification :.....	113
4. Expression « détournée » des émotions à travers des « Songs » :.....	115
5. Utilisation de messages « picturaux » :.....	118
6. Usage de personnages ambigus : la fin du manichéisme :.....	120
7. Recours à la parabole, à la fable :.....	121
8. Le collectif :.....	122
9. Travail d'équipe :.....	123
B. Des thèmes et des approches comparables.....	124
1. Opposition véhémente à la guerre :.....	125
2. Politique et idéologie sur scène :.....	127
3. L'Histoire :.....	128
4. Le « anti-héros » comme nouveau porteur de l'histoire :.....	129
5. Le refus du conflit :.....	131
6. Brecht : un théâtre de la contradiction :.....	131
C. Les artistes face à la diffamation.....	133
D. L'exil et ses influences sur l'écriture.....	133
III. Les rapports de Mouawad au théâtre d'Adamov: « politisation » du texte.	136
A. Rapport au réel, à l'Histoire et à la guerre.....	140
1. La persécution :.....	142
2. L'immigration :.....	145
3. Présence de la guerre :.....	146
4. Un engagement public contre la guerre :.....	148
B. L'importance du langage et des mots.....	150
1. Le langage « Adamovien » et langage « Mouawadien » :.....	152
2. Pas d'unité de temps pas d'unité de lieu :.....	155
3. Le théâtre et le rêve :.....	157
C. L'exil : un « marqueur » essentiel dans son travail.....	158
1. Enfance entre deux mondes et vie d'exil :.....	160
2. Le théâtre comme lieu de représentation de son double ?.....	162
D. L'art comme un combat.....	164
DEUXIÈME CHAPITRE :.....	166
La « politisation » au sein du travail de Wajdi Mouawad ?.....	166
Introduction.....	167
I. La « politisation » au cœur de la création.....	170
A. Revendication du théâtre « dit collectif » : comme conception politique.	171
1. Une écriture au fil des répétitions :.....	173
2. Travail avec des amis :.....	177
3. La création avec peu de moyens et avec ses amis : naissance de Littoral :.....	180
4. Collaboration(s) avec Stanislas Nordey :.....	180
5. Wajdi Mouawad, Jane Birkin : « Discours guerriers, parole guerrière » :.....	182
6. « Des communistes » :.....	184

B. Ses exigences au sein de la création.....	184
1. Un refus du théâtre fait en « urgence » :.....	186
2. Carte blanche : refus de « contrôle » sur ses pièces :.....	187
3. L'argent ne fait pas la qualité d'une création !.....	189
C. Son expérience au Théâtre de Quat'Sous	190
II. Le « politique » et l'engagement au-delà de la création théâtrale.....	193
A. Compagnie Ô Parleur : « théâtre de prise de parole ».....	194
B. Présentation de Manifeste au CNA.....	195
C. Un esprit de « rébellion » face à certaines institutions.....	197
1. Refus d'un Molière :.....	198
2. Critique des « commanditaires » : L'exemple de Don Quichotte :....	201
3. « Leader » d'un mouvement « anti-commanditaire » au Québec malgré lui :.....	203
4. Critique de la publicité dans les théâtres québécois :.....	204
5. L'administration comme facteur de mort de la création :.....	205
6. Mouawad le défenseur des « Intellectuels » :.....	206
D. Critique de la presse (au sens large)	207
1. Le cynisme des médias :.....	208
2. Critique de la critique (les chroniqueurs du monde théâtrale) :.....	208
3. Dénonciation de la consommation culturelle :.....	209
4. Remise en cause de la nouvelle industrie du théâtre :.....	211
E. Les « déclarations » de « guerre » de Wajdi Mouawad pour défendre le théâtre.....	212
1. « Nous sommes en guerre ! » : lutte pour la survie du théâtre :.....	212
2. Mouawad, en guerre contre le « ghetto » des théâtres francophones :.....	215
3. Lettre à la Ministre de la Communication :.....	216
III. L'art de se mettre tout le monde à dos.....	219
A. Mouawad en porte-à-faux avec les Canadiens.....	219
1. Le scandale du calendrier du CNA... « le kitsch nous mange » :....	220
2. La controverse québécoise ?.....	226
B. Ses prises de position dans la vie politique canadienne.....	228
1. Controverse autour du manifeste du Front de Libération du Québec (FLQ) :.....	228
2. Lettre à Stephen Harper :.....	229
C. La polémique Bertrand Cantat.....	232
1. Bertrand Cantat Persona non grata :.....	232
2. Les féministes :.....	234
3. Le festival d'Avignon 2011 :.....	236
4. Les hommes de théâtre :.....	237
IV. « Le politique » à travers ses textes.....	240
A. Le « politique » à travers l'écriture de ses textes.....	242
1. Un message à la jeunesse :.....	243
2. La naissance des textes à partir de faits marquants de l'actualité :....	244
3. Un texte né de la guerre des États-Unis contre l'Irak :.....	246
4. Œuvres nées des attentats du 11 septembre :.....	247
5. La haine entre les peuples :.....	251
B. La guerre comme « leitmotiv » de son théâtre.....	252

1. Les grandes guerres « occidentales et plus » :	254
2. Le théâtre comme lieu de représentation de l'indicible, de l'incommunicabilité et de l'inconcevable : la guerre :	255
3. La traversé de trois guerres : 1870, 1914, 1945 :	257
4. L'histoire conflictuelle du Liban :	259
5. Le devoir de mémoire :	260
6. Comment « penser après Auschwitz » ?	261
7. Réflexion sur le nihilisme :	263
8. Les guerres fratricides :	265
C. Les thèmes « brûlants » de l'actualité au devant de la scène	266
1. Critique du monde occidental :	267
2. La notion de terrorisme :	269
3. Le « viol comme arme de guerre » :	273
4. Les grandes tueries de notre siècle :	276
5. Raconter son histoire avant qu'il soit trop tard :	277
D. Un champs lexical de la violence	278
1. Le sang :	279
2. La mort et la torture de l'enfant :	281
3. L'animalité :	282
4. L'homme est un loup pour l'homme :	284
5. La mort :	285
6. La quête de l'alphabet perdu :	286
7. Accoucher de monstres :	288
8. Le couteau :	289
E. La femme dans le théâtre de Mouawad	290
1. La notion de féminisme au Moyen-Orient à travers Incendies :	291
2. Militantisme féministe :	292
3. L'émancipation des femmes à travers l'éducation :	293
4. Le rôle des femmes dans le journalisme au Moyen-Orient :	294
5. La figure féminine du kamikaze :	295
6. Les exactions faites aux femmes :	296
7. Son soutien aux femmes au-delà du théâtre :	297
8. Incendies hommage à Soha Béchara :	299
TROISIÈME CHAPITRE :	301
La non revendication « d'un théâtre politique » ou du moins engagé ?	301
Introduction	302
I. Mouawad un « personnage » ambigu	308
A. Un positionnement parfois ambigu : les récompenses	309
B. Beaucoup de bruit pour rien	311
C. De violentes critiques sur sa vision de la colonisation dans son film Littoral	313
D. Un théâtre de « rencontre » et d'intuition ?	315
E. Un théâtre de la colère plus qu'un théâtre d'engagement ?	317
F. Un artiste pourtant inspiré par la société: le scarabée	318
II. « Poétique », poétique et « politique »	321
A. La poésie comme devoir de l'artiste	323
B. Le recours de Wajdi Mouawad à un langage très poétique	324
C. Utiliser une langue totalement étrangère à la politique	328

D. Le blasphème.....	330
E. Un théâtre d'énigme.....	332
1. L'usage des mathématiques au sein de son théâtre :.....	333
2. Le théâtre puzzle :.....	334
3. La peinture comme moyen d'expression :.....	336
F. L'utilisation de « l'allégorie ».....	339
G. Recours au domaine de l'onirique.....	341
III. Une « fuite » constante vers les « textes fondateurs ».....	343
A. La tragédie grecque : berceau du théâtre de Wajdi Mouawad.....	344
1. La catharsis :.....	345
2. Les personnages :.....	346
3. La présence du Chœur :.....	348
4. Thèmes récurrents de la tragédie :.....	348
5. La mise en scène :.....	349
B. Ampleur homérique de son théâtre.....	350
C. La mythologie dans les pièces de Wajdi Mouawad : l'exemple d'Incendies.....	352
1. Le phénix à travers Incendies :.....	353
2. Prométhée :.....	354
3. La boîte de Pandore :.....	355
4. Cycle œdipien :.....	355
D. Les légendes à travers ses pièces.....	356
1. Rémus et Romulus :.....	357
E. « Mystifier » plutôt qu'expliquer.....	359
IV. La question identitaire et « devoir de mémoire ».....	361
.....	361
A. La « courbature » plus que de la position politique.....	364
B. Le devoir de mémoire distinct du politique chez Mouawad.....	366
C. Revendication identitaire plus que politique.....	367
1. Incendies : exemple d'un vaste réseau identitaire :.....	369
2. L'autofiction ?.....	370
D. Fatalité, prénom, origine et déracinement.....	371
E. Wajdi Mouawad et le processus d'altération des identités.....	374
F. Analyse plus philosophique que politique des « drames » historiques.....	376
V. Un théâtre plus porteur d'utopies que de politique ? Le temps des utopies.....	378
.....	378
A. Croire en une paix dénuée du politique.....	380
B. Mouawad ou « la parole mène à la liberté ».....	381
C. Le jeu de « camouflage » chez Wajdi Mouawad.....	382
1. Omniprésence « non assumée » de la guerre :.....	383
2. La guerre civile au Liban ?.....	385
3. Pour en finir avec les fantômes :.....	386
4. Le terrorisme :.....	387
5. Théâtre narratif :.....	388
6. Mouawad « conteur » d'histoire et non de l'Histoire :.....	389
D. Une déformation de l'Histoire porteuse d'utopie ?.....	391
1. Le « faux » procès des crimes de guerre :.....	393

2. Utilisation de l'utopie comme réflexe de survie du théâtre :	393
E. La notion d'artiste « éponge »	394
F. Revendication du droit de rêver...	395
G. Projet avoir 20 ans en 2015.....	397
H. Le Poisson-soi.....	398
Ainsi, dans cet ouvrage de réflexions consacré à cette notion de Poisson-soi, Wajdi Mouawad tente de définir le rôle de l'artiste dans notre société. Pour ce faire, il use d'images et de métaphores et aussi d'une forme d'écriture particulière pour nous montrer que nous devons nous réapproprier l'espace d'écriture.	
VI. Mouawad une ouverture sur le travail d'Antonin Artaud...un théâtre total ?	401
A. La révolution spirituelle et non politique.....	403
B. Un renouvellement du langage scénique.	404
C. La place du spectateur.	406
D. La diversité du jeux.....	408
E. Une nouvelle forme de langage.....	410
1. La poésie avant tout :.....	411
2. Le langage du corps :.....	411
F. Rupture avec le réalisme.....	412
CONCLUSION :	415
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	421
Plan de la bibliographie :	422
Ouvrages généraux sociologiques et philosophiques:	423
Ouvrages généraux sur le(s)théâtre(s) :	432
Ouvrages de et sur Wajdi MOUAWAD :	443
Livres sur Piscator/Brecht/Adamov :	446
Pièces de théâtre :	454
Articles de revue par Wajdi Mouawad :	463
Articles :	465
Mémoires, Thèses :	466
Ressources électroniques :	468
Articles sur Wajdi Mouawad :	468
Interviews de Wajdi Mouawad :	474
Autre :	476
Articles divers :	479
Vidéos en ligne :	480
Brochures et programmes divers :	481
Vidéographie :	483
Émissions radiophoniques :	484
INDEX DES NOMS :	485
INDEX DES OEUVRES :	488
INDEX DES COURANTS ARTISTIQUES :	491
BIOGRAPHIE DE WAJDI MOUAWAD :	493
A. Les premières années de Wajdi Mouawad :	494
1. Naissance de Wajdi Mouawad :	494
2. Les années d'exils :	494

3. Mouawad face au deuil :	495
4. Enfance et identité :	495
5. Les « traces » de l'exil :	496
B. Mouawad au cœur du théâtre :	496
1. Les premières formations de Mouawad :	497
2. Le travail d'interprétation :	497
3. Directeur de structures et de compagnies :	498
5. Mouawad metteur en scène :	499
a. Metteur en scène de ses propres pièces :	499
b. Metteur en scène de pièces d'autres auteurs :	500
c. Mise en scènes dans le cadre de projets académiques :	501
C. Mouawad et ses textes de théâtres :	502
1. La publication de ses pièces :	502
2. Ses pièces de théâtres éditées :	502
3. Ses pièces de théâtres non éditées :	503
D. Les activités de Mouawad en parallèle au théâtre :	504
1. Son approche du cinéma :	504
2. Traductions et adaptation pour la radio :	505
3. Travail chorégraphique :	505
4. Ses écritures radiophoniques :	505
5. Écritures pour la radio :	505
6. Roman :	506
7. Essai :	506
8. Entretiens divers :	506
9. Livre d'art :	507
E. Consécration du travail de Mouawad :	507
F. Présentation des quatre pièces de la tétralogie du Sang des promesses :	508
1. Première partie : Littoral.....	508
2. Seconde partie : Incendies.....	509
3. Troisième partie : Forêts.....	509
4. Quatrième partie : Ciels.....	509
ANNEXES :	510
Table des annexes :	511
Annexe 1 : « Le torse de Cassandre ».....	514
Annexe 2 : « Formes dramatiques et épique selon Brecht ».....	518
Annexe 3 : « The Logical Song de Supertramp »	520
Annexe 4 : « Al Atlal (Les ruines) ».....	523
Annexe 5 : « Le scarabée ».....	526
Annexe 6 : « Mot de Wajdi Mouawad ».....	527
Annexe 7 : « Théâtre - Les estis d'intellectuels ».....	529
Annexe 8 : « Manifeste pour une « littérature-monde » ».....	533
Annexe 9 : « Wajdi Mouawad et le principe d'infailibilité ».....	539
Annexe 10 : « Calendrier du Théâtre Français ».....	541
Annexe 11 : « Manifeste du FLQ »	544
Annexe 12 : « Lettre à Stephen Harper : La rive miroir ».....	550
Annexe 13 : « La Nausée » Lettre à Wajdi Mouawad ».....	555
Annexe 14 : « De l'opportunisme »	557

Annexe 15 : « Première et dernière lettre à M. Mouawad ».....	559
Annexe 16 : « Lettre à Marie Trintignant ».....	561
Annexe 17 : « Lettre de Wajdi Mouawad à sa fille ».....	563
Annexe 18 : « Serge Denoncourt - Tout le monde en parle »..	566
Annexe 19 : « Lettre ouverte aux gens de mon âge ».....	569
Annexe 20 : « Le sexe de l'homme ».....	576
Annexe 21 : « Les mots peuvent encore sauver Sakineh ».....	579
Annexe 22 : « La courbature ».....	580
Annexe 23 : « La phrase manquante ».....	582
Annexe 24 : « Entretien - Avignon 2009 ».....	584
Annexe 25 : « Wajdi Mouawad : Le mot empoisonné ».....	589
Annexe 26 : « Nous sommes des immeubles ».....	592
Résumé en français et en anglais :.....	602

Résumé en français et en anglais :

Résumé en français :

Titre : Wajdi Mouawad : Un théâtre politique ?

Résumé :

Wajdi Mouawad artiste québécois d'origine Libanaise n'accepte pas l'étiquette de « théâtre politique ». Cependant son travail est le reflet d'un théâtre engagé tant par les thèmes qu'il aborde que par son refus de compromis dans le domaine de la création artistique. Mouawad est un artiste qui aime prendre la parole quitte à se faire des ennemis dans la presse, dans l'opinion publique, dans le monde du spectacle, mais aussi parmi les politiciens. Malgré son refus d'appartenir au courant de théâtre politique nous verrons au sein de cette thèse en quoi son art se rapproche de ce mouvement artistique dont il est important de (re)définir les contours. De plus, nous verrons de quels messages son théâtre est porteur. Nous tenterons aussi de comprendre les raisons de sa méfiance face à ce courant qui « rebute » plus d'un auteur contemporain.

Mots clés : Mouawad- Théâtre – Théâtre politique - engagement - sociologie de l'art.

Résumé en anglais :

Title : Wajdi Mouawad : A political playwright ?

Abstract :

Wajdi Mouawad is a Lebanese - born Canadian playwright turned actor who refuses the label of political playwright. And yet, his work reflects political theatre by the themes he chooses and by his refusal to make compromises in his art. Mouawad is someone who likes to speak up even if it means making enemies in the press, in the public opinion, in the world of theatre, and also in the world of politics. Despite the fact that he refuses to be labelled à political playwright, in this thesis, my aim is to study to what degree his art resembles political theatre, a genre that needs to be redefined. In addition, I will examine the message his plays relay and the reasons of his distrust towards this genre that doesn't seem to appeal to many a contemporary writer.

Keywords : Mouawad - Theater - political theater – commitment - sociology of art .